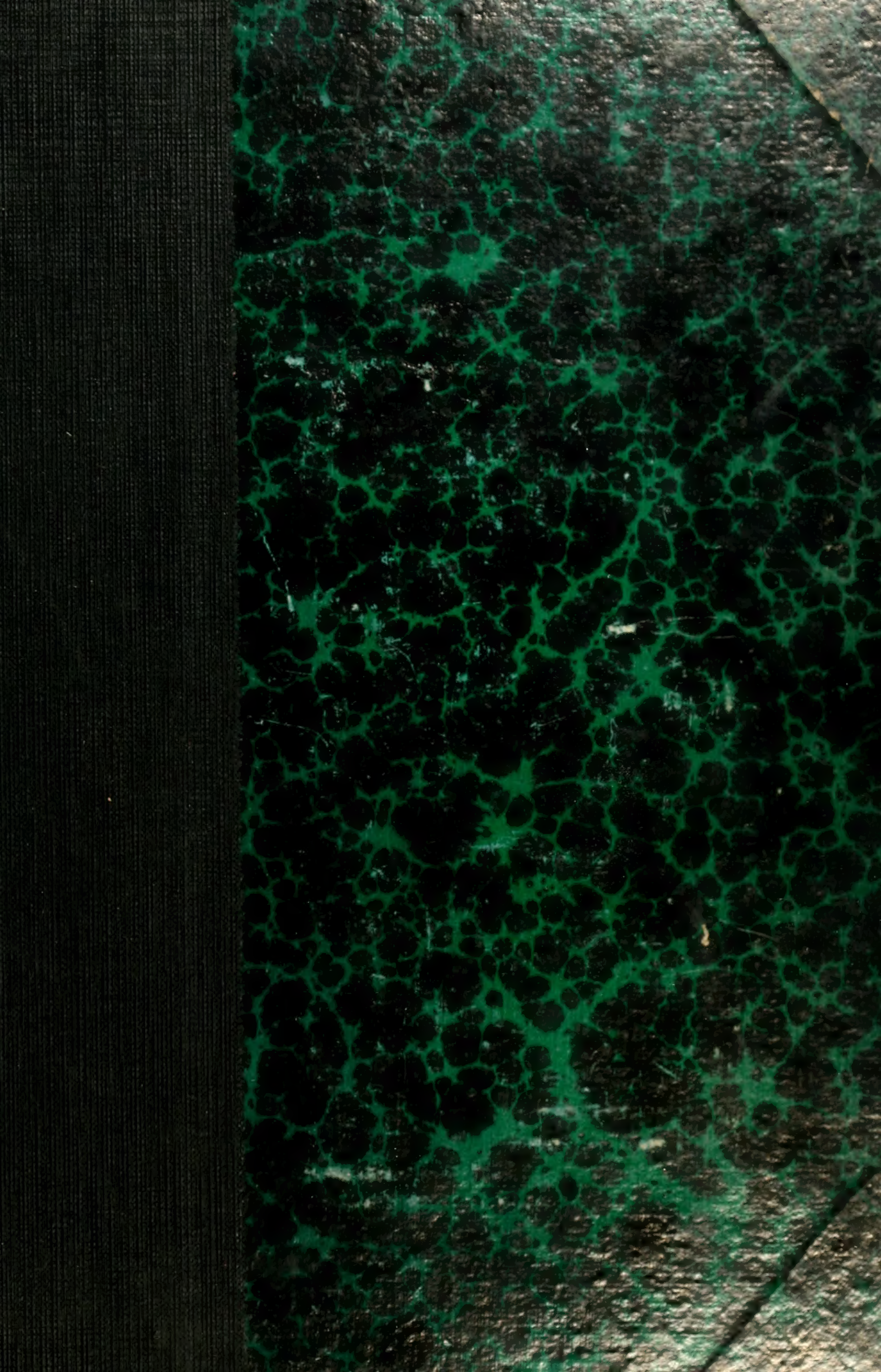






HISTOIRE
DE L'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

TOME IX

PARIS

TYPOGRAPHIE PHILIPPE RENOUARD

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

HISTOIRE
DE L'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

ÉGYPTE — ASSYRIE — PHÉNICIE — JUDÉE — ASIE MINEURE
PERSE — GRÈCE

PAR

GEORGES PERROT
MEMBRE DE L'INSTITUT

ET

CHARLES CHIPIEZ
ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT

TOME IX

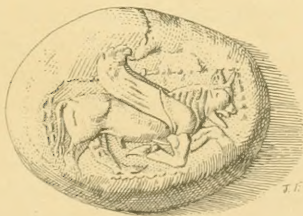
LA GRÈCE ARCHAÏQUE

LA GLYPTIQUE — LA NUMISMATIQUE
LA PEINTURE — LA CÉRAMIQUE

PAR

GEORGES PERROT

Contenant 22 planches hors texte et 367 gravures



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1911

HISTOIRE
DE L'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

LIVRE TREIZIÈME
LA GRÈCE ARCHAÏQUE

CHAPITRE XIV
LA GLYPTIQUE

§ 1. — LA RENAISSANCE DE LA GLYPTIQUE AU SEPTIÈME SIÈCLE.

Entre la fin de la période mycénienne et les premières olympiades, pendant toute la durée de ce que l'on a parfois appelé le moyen âge de la Grèce, celle-ci n'a pour ainsi dire pas de sculpture[1]. Tant que règne le style dit *géométrique*, l'artiste, quelle que soit l'image qu'il crée, n'y fait entrer que des lignes droites diversement combinées et des courbes nettement définies. Quand il entreprend de reproduire la figure de l'homme et celle de l'animal, il les ramène à des tracés purement schématiques, dont les éléments sont des rectangles, des trapèzes, des triangles et des cercles[2]. Ces tendances et ces habitudes de la main, il les porte partout, qu'il façonne des statuettes dans la pierre, le bronze et la terre cuite ou qu'il peigne des personnages sur le col et la panse de ses vases d'argile. L'exemple qu'il offre ainsi ne peut que faire loi pour l'ouvrier qui s'impose la

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 104-153.
2. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 172 ; t. VIII, p. 420-424.

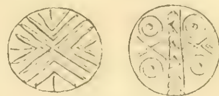
tâche de décorer par la gravure le champ très étroit d'un pendant de collier ou du chaton d'une bague de métal.

Si, de très bonne heure, en Chaldée comme en Égypte et, plus tard, dans la Grèce mycénienne, on s'est appliqué à inciser les pierres très dures qui sont connues sous le nom de *gemmes*, ce fut surtout afin d'y graver des images qui permissent de les employer comme cachets. Or, que le cachet soit apposé sur l'argile humide ou sur la cire, c'est une image en relief, on l'a compris tout d'abord, qu'il devra imprimer dans la matière avec laquelle le mettent en contact les doigts qui le manient. Cette image saillante aura une netteté à laquelle ne saurait prétendre l'image inverse, celle dont les contours se perdraient dans l'ombre du creux où elle serait modelée. On n'a donc, pendant de longs siècles, guère fait que de la gravure en creux, de l'*intaille*. Or qu'est-ce que l'intaille, sinon un bas-relief renversé, un bas-relief où la forme de l'objet figuré, au lieu de saillir en dehors, pénètre et s'enfonce dans la matière qui lui sert de support? L'image, dans ces conditions, est plus difficile à exécuter que là où elle se présente au naturel. Contemporain des vases du Dipylon et des figurines barbares qui ont été retrouvées dans les plus anciennes couches du sol de l'Altis, à l'Olympie, le graveur du neuvième et du huitième siècle ne pouvait tenter l'aventure de chercher et de graver dans l'épaisseur d'une agate ou d'une cornaline quelqu'une de ces images d'homme ou de fauve qui, sur certaines intailles lenticulaires de l'âge antérieur, sont parfois d'un si large dessin et d'un si beau mouvement[1]. Ni le peintre ni le sculpteur ne lui fournissaient de modèles qui fussent aptes à guider son œil et son outil dans ce travail délicat de transposition. Le sculpteur avait alors, en Grèce, perdu jusqu'à la notion de l'artifice savant et compliqué du bas-relief; il n'en soupçonnait même pas les méthodes, celles que l'artiste mycénien, par une sorte d'intuition, avait souvent appliquées avec un rare bonheur. Tout ce que l'on pouvait donc attendre de l'effort du graveur, c'était qu'il reproduisît quelques-uns des types et des motifs qui se rencontraient alors le plus fréquemment dans les statuettes votives ainsi que dans l'ornementation des vases, des meubles et des bijoux.

Tel est, en effet, le caractère des intailles, d'ailleurs en assez petit nombre, que l'on peut attribuer à cette époque. Ces intailles, d'une facture très pauvre et très sèche, nous n'en avons donné qu'un unique

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, pl. XVI.

échantillon[1]. Peut-être ne paraîtra-t-il pas hors de propos d'en présenter quelques autres exemplaires. Ceux-ci se trouveront ainsi rapprochés des ouvrages, plus intéressants par la variété de leurs thèmes et par les mérites de leur exécution, que la glyptique a commencé de produire au septième siècle et qu'elle a multipliés au sixième. On mesurera mieux ainsi le chemin parcouru et les progrès réalisés[2].



1. — Serpentine. [illegible] Athènes.

Dans le décor de ces cachets, qui sont pour la plupart des cônes ou des tronçons de cônes, il n'y a rien qui ne se soit déjà offert à nos yeux dans les monuments que nous avons assignés à cette période. Ici, comme sur les fusaïoles et sur les plus anciens produits de la céramique qui aboutit à la poterie du Dipylon, c'est un dessin purement linéaire, avec des droites qui se coupent de différentes façons ou des cercles qui s'agrémentent d'un point posé en leur milieu (fig. 1). Ailleurs ce sont des animaux, surtout des chevaux ou des bouquetins (Pl. II, 2. Cylindre. Serpentine. Bibl. nat.), dans lesquels les formes sont contractées comme dans les plus vieux bronzes

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, cul-de-lampe de la page 153. Voir aussi t. VI, p. 859-860 et fig. 426, 1, 2, 3, 4; fig. 434, 15, 14, 16. Nous avons, encore insuffisamment avertis, reproduit, comme appartenant à l'âge mycénien, quelques pierres qui nous paraissent aujourd'hui dater plutôt de la période suivante.

2. Notre guide principal, dans cette étude, ce sera Furtwængler, et nous ferons de nombreux emprunts au grand ouvrage qu'il a publié sous ce titre, *Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinscheidekunst in klassicher Altertum*, 3 vol. in 4°, Geisecke et Devrient, 1900. (Tome I, *Tafeln*, 67 planches en héliogravure. Tome II, *Erlæuterungen*, 330 pages. C'est ce que nous appelons l'*explication des planches*. Quelques figures dans le texte, d'après des dessins. Tome III, *Geschichte*, 464 pages, 237 figures dans le texte, en simili ou d'après des dessins). L'auteur a le premier classé des matériaux qui étaient partout dispersés et qui, à cause de la difficulté que l'on éprouvait à les consulter, étaient presque inaccessibles aux travailleurs. L'ouvrage a coûté quinze ans de travail. Pour l'entreprendre, il a fallu réunir des empreintes empruntées à toutes les grandes collections publiques de l'Europe et à nombre de collections privées; c'est dans ce fonds que Furtwængler a choisi, comme les mieux conservées et les plus intéressantes par leur facture ou par leur thème, les 3600 pièces qui sont reproduites dans ses planches et dans son texte; mais, où se montre surtout la maîtrise de l'archéologue, c'est dans l'*histoire*, dans les divisions qu'il y a établies, dans les définitions qu'il a données du style de chaque époque et de chaque école, dans les comparaisons qu'il a instituées entre les monuments de la glyptique et ceux de la sculpture et de la peinture contemporaines. On pourra critiquer tel ou tel détail, ajouter, au fur et à mesure des découvertes, d'autres exemples à ceux qui sont cités ici; mais les monuments nouveaux auront à venir s'insérer dans les cadres dressés par Furtwængler. Tout en nous bornant, le plus souvent, à résumer les idées qui sont exposées dans l'ouvrage en question, nous nous attacherons à chercher, autant que possible, ailleurs que dans ses planches les intailles qui justifieront nos assertions et à mettre sous les yeux du lecteur des pièces inédites. M. Furtwængler n'a puisé que très discrètement dans le trésor du

d'Olympie[1]. Ailleurs enfin, ce sont des corps humains qui ont subi cette même déformation (Pl. II, 8. Stéatite, Bibl. nat.). Nulle part elle n'est poussée plus loin que dans un cachet carré en stéatite, provenant de Cnossos, qui est gravé sur trois faces. Face I : un personnage debout qui tient d'une main un bâton en zigzag ou un serpent (Pl. II, 9). Face II : personnage qui tire de l'arc sur un centaure armé de deux branches d'arbre; par devant, une grenouille; sous le centaure des signes difficiles à définir (Pl. I, 1). Face III : le labyrinthe (Pl. II, 20)[2]. Un dernier trait par lequel s'accuse la parenté qui relie ces intailles soit aux vases soit aux fibules[3] qui nous ont paru dater de l'âge où s'est fait sentir dans toute la Grèce continentale l'influence d'un système de décoration originaire de l'Europe centrale, c'est ce que nous avons appelé l'*horreur du vide*[4]. Voyez tous ces objets, d'un caractère mal défini, qui remplissent le champ, entre les deux hommes et tout autour d'eux, dans la grande pierre de Mélos (fig. 2).



2. — Marbre blanc (Melos).
(Furtwængler, t. III, fig. 39).

Ce dut être dans la deuxième moitié du huitième siècle que l'art commença de remonter la pente qu'il avait descendue après l'invasion dorienne. Ce fut chez les Ioniens, comme le prouve leur sculpture, que se manifestèrent tout d'abord le sentiment de la nature et le désir d'atteindre à la beauté par l'expression de la vie. Les Ioniens appartenaient au plus vieux fonds de la race grecque. Peut-être étaient-ils établis dans les vallées de l'Hermos, du Caystre et du Méandre dès le temps où les rois Achéens régnaient à Mycènes, à Sparte et à Cnossos. Si, plus tard, ces *proto-ioniens* avaient été rejoints et renforcés, en Asie Mineure, par d'autres groupes d'hommes du même sang qui fuyaient devant les Doriens, ces émigrants avaient échappé au contact prolongé des peuplades à demi barbares qui avaient implanté, dans la Grèce européenne, le style géométrique avec sa monotonie et

Cabinet de Paris. Les ressources de celui-ci ont été mises à notre disposition, avec une libéralité empressée, par le savant auquel la garde en est confiée, mon cher confrère M. Ernest Babelon.

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 198-203.

2. Comparer la représentation de la pl. I, 1 à celle qui se trouve sur un bandeau d'or publié par Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, fig. 41, et celle du labyrinthe aux monnaies de Cnossos.

3. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 118-132.

4. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 168, 184, 195.

son étrange sécheresse. Dans cette Grèce d'Asie que n'avait pas bouleversée l'invasion, l'art mycénien, avant d'expirer, avait pu léguer à l'ouvrier, avec un riche répertoire de motifs variés, tout un héritage de procédés et de tours de main qui ailleurs avaient dû se perdre, par suite de la désertion des ateliers.

Les Ioniens avaient encore un autre avantage sur les Grecs occidentaux; ils étaient plus près de l'Orient, plus à portée des vieilles civilisations de la Chaldée et de l'Égypte dont les arts leur offraient des modèles suggestifs, nombre de formes qu'ils pourraient employer à traduire les idées qui leur étaient personnelles. Par les routes de caravanes qui traversaient le Taurus et les plateaux de l'Asie Mineure, ils recevaient les produits ouvrés du val de l'Euphrate. Quant à l'Égypte, les Ioniens l'avaient abordée avant la fin du huitième siècle et, dans la première moitié du septième. Grâce aux services qu'ils avaient rendus à Psammétique, ils avaient pris pied dans le Delta. Ils étaient chez eux à Naucratis. Ils fréquentaient Saïs et Memphis. Dans ces conditions, l'art oriental ne pouvait manquer d'exercer une influence très sensible sur l'art grec archaïque et les monuments de la glyptique, malgré le peu de place que leur petitesse peut accorder aux caprices du décor, portent la marque très nette de cette action des types exotiques.

Les premiers efforts de la glyptique renaissante, rien ne les représente mieux qu'un groupe d'intailles qui ont été trouvées dans l'île de Mélos[1]. Elles ont été tirées d'une nécropole d'où sont sortis plusieurs vases peints dont la découverte a fait événement dans l'archéologie[2]. Ce qui caractérise ces vases, c'est que le peintre y a emprunté les sujets de ses tableaux à la mythologie grecque, tandis que, dans le décor qui encadre ces tableaux, il y a des réminiscences très visibles tout à la fois du décor mycénien et du décor géométrique. Les Méliens, au cinquième siècle, on le sait par Thucydide, se réclamaient hautement d'une origine spartiate et, pendant la guerre du Péloponnèse, ils s'étaient rattachés au groupe des États doriens qui faisaient campagne contre Athènes et contre les cités ioniennes, ses alliées ou ses sujettes[3]; mais, si Sparte avait jadis fourni le chef de l'expédition qui était allée, dès le onzième siècle, assurait-on, coloniser Théra, Mélos et l'est de

1. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, t. III, p. 68-74, t. I, pl. V, 1-39; pl. VI, 26, 34; pl. LXI, 4-7.

2. A. Conze, *Melische Thongefæsse*, Leipzig, 1862.

3. Thucydide, V, 85 111.

la Crète, cette bande d'émigrants était très mêlée. Elle comprenait, avec quelques Spartiates, des Minyens et des Pélasges, c'est-à-dire des éléments qui, comme les Ioniens, appartenaient aux plus anciennes couches des populations grecques[1]. Pendant plusieurs siècles, jusqu'au moment où, après la fondation de l'empire maritime d'Athènes, les villes grecques se partagèrent en deux ligues ennemies, on n'entendit pas parler, dans la Grèce d'Asie et dans les îles qui l'avoisinaient, d'une rivalité de race qui dégénérât en mutuelle hostilité. Là même où, comme dans le sud de la Carie, comme à Théra et à Rhodes, l'élément dorien était prédominant, la suprématie du génie ionien était partout acceptée sans résistance. De Cypre à Rhodes, de Théra à Lesbos, c'était les types créés par les sculpteurs ioniens que reproduisait la plastique[2]. On a trouvé à Rhodes, dans la nécropole de Camiros, nombre de vases peints; or, nous le verrons, c'est de la céramique ionienne qu'ils relèvent presque tous. Ce n'était d'ailleurs pas seulement dans le domaine de l'art que s'imposaient ainsi le prestige et l'ascendant de l'Ionie. Le dialecte poétique auquel les Homérides de Chios avaient donné sa forme dernière était devenu pour toujours celui de l'épopée. Quand naîtra la prose, les historiens, les philosophes et les savants, quelle que soit leur patrie, ne feront usage, pendant un siècle, que de la langue dont les premiers modèles auront été donnés par les logographes et les sages de l'Ionie. C'est le dialecte ionien qu'adopteront Hérodote d'Halicarnasse et Hippocrate de Cos, nés l'un et l'autre en terre dorienne.

Dans ces conditions, nous avons le droit de porter au compte de l'art ionien les intailles de Mélos. Celles-ci, c'est la première observation qu'elles suggèrent, témoignent de cette survie des traditions de la Grèce primitive qui est un des caractères de la civilisation ionienne. La forme qui domine dans les rares cachets de style géométrique qui sont arrivés jusqu'à nous est celle d'un cône plus ou moins tronqué. Il en est tout autrement des intailles de Mélos. Elles affectent les formes qui étaient à la mode dans l'âge mycénien, la forme lenticulaire et celle du gland ou de l'olive. En revanche, l'ouvrier semble avoir beaucoup perdu comme adresse de main. Il n'ose plus s'en prendre à ces pierres dures, d'un ton plus ou moins laiteux, auxquelles s'attaquait si hardiment le graveur d'autrefois. Il s'en tient à des pierres demi-tendres et opaques, telles que la stéatite et l'hématite.

1. Conon, *Narration* XXVI. Hérodote, IV, 147. Plutarque, *Les vertus des femmes*, VIII
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, ch. x.



PIERRES GRAVÉES DE STYLE ARCHAÏQUE

C'est qu'il avait désappris l'emploi du touret, que paraît avoir connu l'artiste de Mycènes et de Cnossos[1]. Pour marquer les points principaux de la figure, il a employé la *bouterolle*, maniée à l'aide d'un archet. Par une intaille qui figure un lion entre deux oiseaux (Pl. I, 4. Scarabée. Jaspe rouge veiné de gris. Bibl. nat.), on voit quel genre de travail il obtenait ainsi. C'est par une suite de globules que se modèlent les saillies des formes représentées[2]. Pour achever le dessin, le graveur use des *scies*, des *pointes* et des *planes* ; mais, dans les plus soignées même de ces intailles, le travail reste toujours sommaire, un peu sec et un peu dur.

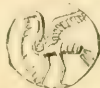
Si la facture est loin d'avoir là les mêmes mérites que dans les



3. — Stéatite. Furtwængler, pl. V, 6.



4. — Stéatite. Furtwængler, pl. V, 14.



5. — Stéatite. Melos. Furtwængler, pl. V, 8.

plus belles des intailles mycéniennes, le répertoire non plus n'offre pas la même variété. Les mêmes types se répètent à satiété, presque toujours fixés et comme raidis dans les mêmes postures. Ce qui domine, ce sont les animaux, tels que le bouquetin (fig. 3), le lion, le cerf, le sanglier (fig. 4), puis des oiseaux aquatiques, tels que le cygne, la mouette et la grue (fig. 5). C'est un ibis qui paraît occuper le champ d'un scarabée de cornaline (Pl. II, 1. Bibl. nat.). Ailleurs, c'est le lézard ou des poissons.

A côté de ces types pris dans la nature, on en trouve de composites, des bouquetins, des chevaux et des lions ailés[3]. On voit repa-

1. Il nous avait paru difficile d'admettre que, dès le milieu du deuxième millénaire avant notre ère, l'ouvrier mycénien ait déjà usé du touret (*Histoire de l'Art*, t. VI, p. 861-862) ; mais Furtwængler fait remarquer que cet instrument était, dès lors, en usage dans l'Asie antérieure et que, pour façonner leurs vases, les céramistes, à Mycènes et dans les autres centres industriels de cette civilisation, se servaient de la roue du potier. Le principe du tour leur était donc connu. Furtwængler a étudié de très près, sur les exemplaires les plus authentiques, la glyptique mycénienne ; il croit reconnaître, dans le modelé de l'image des intailles les plus soignées, la trace certaine de l'emploi du touret (*Die antiken Gemmen*, p. 29-30). Nous ne pouvons que nous incliner devant son autorité.

2. J. de Foville, qui a le premier publié ce scarabée, croit qu'il nous est arrivé à l'état de simple ébauche (*Études de numismatique et de glyptique*, dans *Revue numismatique*, 1905, p. 277).

3. Furtwængler, pl. V, 9-13, 21.

raître ici les types, déjà traditionnels, du sphinx et du griffon. Un type nouveau, c'est celui de la chimère (fig. 6). On s'est demandé s'il n'était pas né d'une confusion provoquée par quelque intaille mycénienne où, derrière un lion, était représenté un bouquetin ou une chèvre. En voyant la tête cornue se dresser sur le dos du fauve, on aura cru qu'elle appartenait à celui-ci, que le graveur avait voulu figurer un monstre qui réunissait en sa personne les attributs de deux espèces différentes[1]. S'il est vrai que les Ioniens aient eu sous les yeux, plus longtemps que les autres Hellènes, maintes épaves des arts de la Grèce primitive, la conjecture n'a rien d'invraisemblable.



6. — Pierre tendre. Mélos (Furtwængler, pl. V, 39a).

Autre nouveauté : des démons marins qui offrent des apparences très diverses. Il y a un serpent dont le corps se termine par une queue armée de nageoires. Il y a des boucs et des chevaux ailés, avec arrière-corps de poisson. Ailleurs c'est un corps d'homme qui se termine de la même façon.

Ces êtres factices, l'art mycénien les avait multipliés ; mais ce qui, ici, nous avertit tout d'abord que les temps sont changés, c'est la part qui est faite, dans le répertoire des graveurs de Mélos, à des thèmes tirés de mythes que la poésie avait dès lors popularisés. Voici Héraclès, le dompteur de monstres. L'art archaïque s'est complu à le mettre en scène. Il nous apparaît ici, en lutte avec l'ἅλιος γέρων, barbu et nu, le carquois au dos. Ses cheveux, divisés en bandes horizontales, tombent sur la nuque (fig. 7)[2]. Le centaure avait déjà fait son apparition dans les monuments du style géométrique; mais ici (fig. 8), les deux natures qui s'unissent en lui sont bien plus harmonieusement fondues que dans l'image qui en est offerte par le vase peint du Dipylon et par le bandeau d'or estampé où nous avions signalé sa présence[3]. On reconnaît Prométhée dans un personnage accroupi par terre, qui a les



7. — Stéatite jaunâtre. (Furtwængler, pl. V, 30).



8. — Stéatite. Mélos (*Arch. Zeitung*, 1883, pl. XVI, 16).

1. Milchhœfer, *Anfænge der griechischen Kunst*, p. 81.

2. C'est par erreur que, dans notre tome VI (fig. 432, 16), nous avons fait figurer cette intaille parmi les pierres mycéniennes.

3. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 222, fig. 96; p. 246, fig. 115.



1



2



3



4



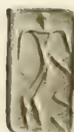
5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



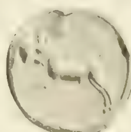
15



16



17



18



19



20



21

PIERRES GRAVÉES DE STYLE ARCHAÏQUE

mains liées derrière le dos ; sur lui s'abat l'aigle qui, de son bec, va lui percer le flanc (fig. 9)[1]. Est-ce encore lui, n'est-ce pas plutôt Tityos qu'il faut voir dans un homme nu, couché à terre, que dévore un vautour[2]? Ailleurs, c'est la Gorgone en pleine course ; sa pose est celle que lui prêtent bien d'autres monuments archaïques[3] ; mais ce qu'il y a ici de particulier, c'est qu'elle semble avoir des plumes aux cuisses.

Les scènes empruntées à la vie réelle sont plus rares, dans cette série, que les images d'animaux fabuleux et de sujets mythologiques. Sur deux intailles, un char et son conducteur. Ailleurs, c'est une proue de navire, une amphore, un canthare, etc.

Avec celles mêmes de ces intailles qui ont l'aspect le plus archaïque, on se sent déjà loin du style géométrique et de sa froideur glaciale ; mais on n'est pas averti par de moins sûrs indices que l'on n'a pas à reconnaître ici des ouvrages du graveur mycénien. Le graveur mycénien connaissait déjà le sphinx et le griffon ; mais ce n'est pas à lui que les a pris celui de Mélos. Dans les ivoires, les plaques d'or et les pâtes de verre mycéniennes, le griffon et le sphinx se distinguent par des traits qui ne se retrouvent nulle part ailleurs dans la figuration de ces mêmes monstres. C'est, en arrière de la tête du griffon, des boucles légères qui s'arrondissent en spirale[4] ; c'est, sur la tête féminine du sphinx, au-dessus d'une sorte de calotte, un long panache, en façon de crinière flottante[5]. Ces signes particuliers, on ne les retrouve plus dans les gemmes grecques archaïques. Griffon et sphinx s'y montrent tels que les présentent, dans des répliques sans nombre, les monuments phéniciens. C'est là, dans le décor de toute la pacotille sidonienne et tyrienne, que nos graveurs ont été chercher, pour les copier, les types du griffon et du sphinx. Plus de boucle sur la nuque du griffon ; plus de panache sur le crâne du sphinx ; mais, ce qui tranche la question de provenance, pour le sphinx et le griffon comme pour les autres quadrupèdes ailés, c'est la disposition que les artistes grecs ont adoptée pour le dessin des ailes. En Égypte, celles-ci n'ont la pointe tournée en dedans que dans quelques images d'oiseaux



9. — Stéatite de teinte claire. Crète. Furtwængler, pl. V, 37.

1. Même pose et mêmes liens dans un bas-relief archaïque d'Olympie (*Olympia, Die Bronzen*, n° 669, 3).
2. Furtwængler, pl. V, 34.
3. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 117, 124, 126, 246.
4. Furtwængler, pl. V, 31. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 832 et fig. 414.
5. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 833-834, fig. 416-418.

qui ornent des bijoux[1]; plus souvent elles sont étendues dans le sens horizontal, perpendiculaires au corps[2]. Lorsqu'on les rencontre, par exception, au dos d'un sphinx, les larges plumes qui les terminent sont rabattues vers le sol[3]. En Assyrie, les ailes qui s'attachent aux épaules des taureaux gardiens des portes royales et à celles de bien d'autres monstres sont horizontales[4], ou, plus souvent dressées obliquement avec la pointe en arrière[5]. C'est cette position qu'affecte, dans les figures de génies ailées anthropoïdes, celle des ailes qui est relevée, tandis que l'autre s'abaisse et tombe sur les reins[6].

Les Phéniciens paraissent avoir eu, les premiers, l'idée de replier en avant l'extrémité des ailes, de l'incliner vers la tête de l'animal représenté. Cet arrangement caractéristique, on le rencontre presque constamment soit en Phénicie même ou à Cypre, dans des bas-reliefs décoratifs[7], soit, un peu partout, dans ces coupes de métal, ces bijoux et ces scarabées de pierre tendre, de terre émaillée ou de verre que, d'un bout à l'autre de la Méditerranée, les trafiquants phéniciens vendaient aux peuples qu'ils avaient rendus tributaires de leur industrie[8]. Les artistes grecs goûtèrent cette disposition, la courbe élégante que décrivaient ainsi les ailes; ils l'adoptèrent pour toutes les images de ce genre qu'ils firent entrer dans leur décor (fig. 10).



10. Steatite. Melos. *Athen. mitt.* 1896, pl. V, 2.

Il est rare que l'on sache avec certitude où et dans quelles conditions sont sorties de terre les intailles de nos collections.

Parmi les pierres que nous venons d'étudier, il en est plusieurs dont la provenance est bien établie ; elles ont été ramassées dans des

1. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 566, 568.
2. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 542, 543, 567, 577, etc.
3. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 74.
4. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 19, 83.
5. *Histoire de l'Art*, t. II, pl. IX, fig. 85, 139, 141, 240, 322, 323, 331, 343, 443, 444 446, 447, 449, etc.
6. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 123, 124, 322, 323, 331, 343, 348, etc.
7. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 73, 76, 152.
8. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 75, 547, 552, 593, 625, 628. Mieux avertis maintenant que par le passé, nous n'hésiterions plus à porter au compte de l'industrie phénicienne trois monuments où se trouve la disposition des ailes que nous avons signalée, monuments que nous avons décrits à propos de l'Assyrie (*Histoire de l'Art*, t. II, fig. 347, 399, 417). Le premier est un cachet en forme de cône, avec inscription araméenne; le second est une coupe de bronze décorée d'une frise de griffons; le troisième est un peigne en bois d'ébène.





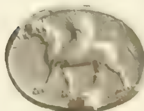
2







5









9







12





16













20



21







24





tombes de Mélos. Or cette même nécropole a aussi livré des vases que, d'après la composition et l'exécution des tableaux qui les décorent, on attribue au VIIe siècle. Nous avons ainsi, dans cette trouvaille, un point de repère, un critérium qui permet d'entreprendre le classement des intailles archaïques ; il devient possible de mettre à part, dans la multitude de ces pierres, celles que l'on a lieu de croire antérieures à l'an 700 ou de peu postérieures à cette date, celles qui appartiendraient ainsi à la première période du nouveau développement de la glyptique grecque.

Ces pierres ont, pour la plupart, les formes ordinaires des sceaux mycéniens, la forme lenticulaire ou la glandulaire ; mais, à cette même époque, le goût de l'exotisme, très vif alors en Grèce, donna l'idée d'imiter, dans les ateliers où l'on taillait ces cachets, certaines des formes qu'affectionnait la glyptique orientale. Quelques efforts furent faits pour mettre à la mode le type du cylindre, dont usaient, depuis bien des siècles, la Chaldée et l'Assyrie. Nous avons déjà rencontré le cylindre dans l'île de Cypre, celle de toutes les terres grecques qui a été, que l'on nous passe ce néologisme, le plus tôt et le plus profondément *orientalisée* [1] ; mais nous le retrouvons au cœur même de la Grèce, avec un cylindre qui a été recueilli à Égine. Sur celui-ci, deux groupes, un guerrier qui monte sur son char et un satyre aux prises avec une femme [2]. Voici encore un cylindre que sa provenance même rend particulièrement curieux (fig. 11). C'est en Chaldée qu'il a été ramassé [3] ; mais l'image y est toute grecque de sujet et de facture. On y reconnaît, à première vue, Persée tuant la Gorgone. Peut-être ce cylindre a-t-il appartenu à quelqu'un de ces aventuriers grecs qui, comme Antiménidas, le frère d'Alcée, allaient chercher fortune en Babylonie [4]. Ce personnage aurait voulu, pendant qu'il habitait le val de l'Euphrate, avoir un cachet qu'il pût, lui aussi, comme les gens du pays, apposer sur l'argile humide ; mais, avant de quitter la côte, il en aurait fait exécuter la gravure par un ouvrier ionien.



11. — Stéatite. Furtwængler, pl. V, 43.

Les Ioniens entretenaient avec la Phénicie et avec l'Égypte des

1. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 636-641, fig. 429-434. Furtwængler, *Die antiken Gemmen*, t. III, p. 8 et 436, pl. V, 44.
2. Furtwængler, pl. V, 42.
3. Furtwængler, t. II, p. 24.
4. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 720, n. 2.

rapports bien plus étroits qu'avec la Chaldée. Ils recherchaient les produits de l'industrie égyptienne et les contrefaçons à bon marché qu'en fabriquaient les ateliers de la Syrie. Dans les tombes de Mélos d'où sont sorties nos intailles, il a été trouvé plusieurs de ces scarabées en terre émaillée qui, en Égypte, avaient un sens symbolique et mystique[1]. L'idée devait venir d'utiliser cette forme pour la confection des cachets. Rien de plus aisé que de la copier dans la pierre et de substituer, sur le plat de la pièce, aux hiéroglyphes et aux images des dieux égyptiens, celles que l'on emprunterait au répertoire courant de l'ouvrier grec. Voici par exemple un scarabée dont la face inférieure représente un lion qui attaque un taureau par derrière (Pl. I. 3. Agate rubannée. Bibl. nat.).

Parmi les monuments de cette glyptique, on rencontre plus souvent encore que le scarabée un autre type, celui qu'on appelle le *scarabéoïde*. On désigne ainsi des cachets où le contour de la face plane décrit une ellipse plus ou moins allongée. Quant au corps du cachet; il se bombe et s'arrondit en forme de calotte (fig. 12). Le terme que l'usage a consacré risque d'induire en erreur. Le scarabéoïde n'est pas, comme on a pu le croire, l'épannelage du scarabée. Rien n'y rappelle le type organique auquel on a voulu le rattacher. Ces prétendus scarabéoïdes ne sont que des dérivés des cachets en forme de cône qui, dans toute l'Asie antérieure, ont commencé, vers le temps des Sargonides, à disputer la faveur du public à l'antique cylindre[2]. Peu à peu, pour faire une moindre dépense de matière et de travail, l'ouvrier prit l'habitude de tronquer le cône. Il n'en garda que ce qu'il fallait pour permettre aux doigts de manier le cachet[3]. En Asie, tous ces troncs de cône sont à base circulaire et il en fut de même d'abord en Grèce[4]; mais quand, chez les Hellènes, l'art se proposa de donner une traduction plastique de ces mythes que la poésie diversifiait sans cesse, l'image prit, dans la plastique, une importance croissante. Pour élargir le champ, on tendit à passer du cercle à l'ellipse. Celle-ci permettait de grouper, dans le sens de son plus grand diamètre, plus de personnages qu'il n'en pouvait tenir dans la rondeur du cercle. C'est



12. — Profil d'un scarabéoïde.

1. Furtwængler, t. III, p. 69. Sur la signification religieuse de cette forme, voir Maspero, *l'Archéologie égyptienne*, p. 236-238.

2. *Histoire de l'Art*, t. II, p. 688-691.

3. Furtwængler, t. III, p. 161-162.

4. Furtwængler, t. III, p. 60, fig. 41-43.

par degrés que l'on en vint à la forme très étirée qui aura les préférences des graveurs du sixième siècle.

Les cachets auxquels, sous le bénéfice de ces réserves, on peut conserver cette appellation de scarabéoïdes offrent d'ailleurs une grande variété de formes. On en rencontre où la pierre ellipsoïdale a deux faces planes. Sur l'une, un personnage imberbe, à tunique striée de raies verticales, dans l'attitude de l'adoration (Pl. II, 17. Bibl. nat.). Sur l'autre, un lion passant (Pl. II, 19. Bibl. nat.). L'influence des modèles orientaux est ici très sensible. Autour de l'adorant, des emblèmes que nous ont rendus familiers les monuments égyptiens, l'épervier au repos et la fleur de lotus. Le lion est de style égyptisant et, au-dessus de lui, reparaît la fleur de lotus.

Il y a aussi des cachets à base rectangulaire. Sur l'un d'eux, un archer agenouillé décoche une flèche sur un taureau à longues cornes. Dans le champ, le soleil, le croissant lunaire et une étoile (Pl. II, 12. Bibl. nat.). C'est la glyptique orientale qui a suggéré l'idée de mettre ces astres dans le champ, bien qu'ils n'aient aucun rapport avec la scène figurée. L'autre cachet est de plus grande dimension. On y voit un guerrier casqué, vêtu d'une tunique serrée à la taille et d'une sorte de pantalon. Il tient d'une main, par les pattes de derrière, un quadrupède, qu'il va, de l'autre main, frapper avec une lanière. Il paraît avoir l'épée au côté. Dans le champ, une roue à cinq rayons qui est peut-être encore un emblème sidéral (Pl. II, 9. Stéatite noire. Bibl. nat.).

Faut-il voir un cachet ou une amulette dans un cube de serpentine, gravé sur quatre faces et encore muni de sa bélière d'or? Peu importe : tout ici rappelle les intailles décrites ci-dessus. 1. Personnage debout, en face d'un lion. 2. Deux bouquetins adossés et dressés sur leurs pattes de derrière. 3. Sphinx barbu. 4. On croit distinguer un prêtre, en adoration devant l'arbre sacré. Si, comme on l'assure, ce bijou a été trouvé dans la plaine de Marathon[1], le soldat qui l'a perdu sur le champ de bataille devrait être plutôt quelque auxiliaire ionien ou carien qu'un Perse ou un Mède. Il y a sans doute ici des éléments, tels que l'arbre sacré, empruntés à l'art oriental; mais on n'en sent pas moins ici la main d'un artiste grec.

Voici enfin une dernière variante du sceau, de forme plus rare. C'est un cachet circulaire à bélière latérale. Un personnage qui paraît

1. Chabouillet, *Catalogue des camées et pierres gravées de la Bibliothèque nationale*, n° 972.

avoir quatre jambes, peut être un Centaure vu de face, tient d'une main un glaive, et, de l'autre, saisit par ses longs cheveux flottants une femme à demi agenouillée (Pl. II, 10. Bibl. nat.). Ne serait-ce pas là un épisode de cette lutte des Centaures et des Lapithes qui devait être un des thèmes préférés de la sculpture grecque?

Les intailles que nous a fournies le Cabinet de France nous ont paru, en raison de leurs thèmes et de leur facture, devoir être attribuées au même temps et à la même école que les pierres de Mélos. La matière est d'ailleurs la même, de part et d'autre. C'est de la serpentine ou de la stéatite. Sauf une seule, qui a son histoire ou peut-être sa légende, ces intailles sont de provenance inconnue. Nous n'hésiterons pourtant pas à les porter, elles aussi, au compte du génie ionien. C'est en Ionie, nous le verrons, que les premières monnaies ont été frappées. C'est de même en Ionie que les premiers efforts ont été tentés pour réveiller l'art de l'intaille. Les procédés de l'industrie monétaire ne se sont répandus, dans le monde grec, d'Orient en Occident, qu'avec quelque lenteur et il a fallu aussi un certain temps pour que s'y propageassent, dans le même sens, le goût de ces intailles et la pratique du métier de graveur. C'est ce que donne à penser l'étude du mobilier funéraire des nécropoles de la Sicile, de la Grande-Grèce et de l'Étrurie. Partout là, dans les sépultures qui datent de la fin du huitième siècle et de tout le cours du septième, on trouve en abondance des scarabées en terre émaillée ou en pierre tendre, de fabrique égyptienne ou phénicienne, mais point de pierres gravées. Celles-ci ne font leur apparition, dans les cimetières de la Grèce occidentale, que vers le commencement du sixième siècle[1].

Ce n'est d'ailleurs pas seulement à ce point de vue que l'on peut comparer ces deux arts. Nous retrouverons sur les plus anciennes monnaies la plupart des images de ces intailles très archaïques[2]. Ce devait être les mêmes artistes qui exécutaient la gravure des cachets de pierre et celle des coins de la monnaie. Pour toute la période du style géométrique, on ne saurait citer une seule intaille qui ait été gravée dans le métal d'un chaton de bague, tandis que ce mode de décor a été appliqué à un anneau d'argent qui provient de l'île de Symé, toute voisine de Mélos. L'image y représente un griffon et un autre animal, renard ou chien, adroitement disposés de manière à

1. Furtwængler, t. III, p. 75-76.

2. Furtwængler, t. III, p. 74. Babelon, *La gravure en pierres fines*, p. 26-27.

remplir tout le champ (fig. 13). A en juger par sa facture, cet anneau serait contemporain des pierres méliennes et de celles que nous en avons rapprochées. Ce qui en fait surtout l'intérêt, c'est qu'il annonce la reprise d'un procédé dont les graveurs mycéniens usaient avec une rare maîtrise[1]. La glyptique, vers la fin du septième siècle, a toutes les ambitions. Il ne lui reste plus, pour les réaliser, qu'à s'approvisionner des gemmes dures et translucides dont elle s'était déshabituée et, pour en tirer parti, qu'à rapprendre le maniement du touret.



13. — Anneau d'argent. Furtwængler, pl. V, 31.

§ 2. — LA GLYPTIQUE AU SIXIÈME SIÈCLE

C'est à l'Égypte où, dès le septième siècle, ils se sentaient comme chez eux, que les Grecs d'Asie ont emprunté la forme du scarabée; mais ce n'est pas à son école qu'ils ont dû s'initier aux procédés si délicats de la gravure sur pierres dures, comme ils l'ont fait pour la soudure des métaux et la fonte du bronze. Ces procédés, l'ouvrier égyptien ne les ignorait pas[2]; mais l'usage du cachet personnel n'était pas aussi universellement répandu en Égypte que chez les Chaldéens, et, sans doute en raison de la popularité dont jouissait, dans ce pays, l'industrie de la terre émaillée, on ne s'y est pas beaucoup adonné au travail de l'intaille. Il n'y a point, à vrai dire, de glyptique égyptienne[3]. La vraie patrie, la mère de la glyptique, c'est l'Asie euphratéenne, avec ce port usuel du cachet qui avait frappé Hérodote[4]. Le val de l'Euphrate est, dira-t-on, bien loin, bien plus loin que l'Égypte de Milet et d'Éphèse, mais, dès lors, ni les montagnes, ni les déserts n'effrayaient l'humeur vagabonde de ces Grecs, qui, de nos jours, sont encore aussi mobiles et que nous voyons établis, par petits groupes, comme détaillants, banquiers ou gens de métier, de Londres à Calcutta, du Soudan africain à Odessa. Sous quelque étiquette qu'ils voyageassent, partout où ils allaient ils s'enquéraient et ils observaient. On se les représente flânant pendant de longues heures dans les bazars de ces grandes villes où s'exerçaient des industries multiples dont

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 838-847, fig. 420-430.
2. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 737-740; 496-500.
3. Furtwængler, t. III, p. 1-2.
4. *Histoire de l'Art*, t. II, p. 661-692.

plusieurs n'étaient encore connues des Grecs que par les rares échantillons de leurs produits qui avaient trouvé place dans les ballots de quelque caravane. L'un d'eux, qui a lui-même manié jadis le ciseau et le burin, orfèvre ou joaillier, s'arrête dans la galerie des marchands de cachets, devant une de ces loges, tout à la fois ateliers et boutiques où, comme aujourd'hui à Tunis, au Caire ou à Damas, l'artisan fabrique sous les yeux du public la denrée qu'il offre en vente. Pour un passant de plus qui le regarde, l'ouvrier silencieux n'interrompt pas son travail; mais ce passant se trouve être un curieux intelligent et très averti. Il suit, avec une attention pénétrante, les mouvements de la roue et le jeu des instruments qui concourent avec le touret à créer et à achever l'image. S'il n'a pas tout compris le premier jour, il revient le lendemain et, au bout de deux ou trois séances, il aura saisi le secret même de ces tours de main que l'opérateur qui les pratique par routine aurait souvent peine à enseigner par raison démonstrative.

C'est, j'imagine, par ces notes comme prises au vol que le graveur grec, à l'heure où se réveillaient autour de lui tous les arts de la forme, aura réussi à retrouver toute une technique presque complètement perdue, à en rapprendre jusqu'aux dernières finesses. Peut-être aussi plus d'un de ceux que tentait ce métier s'arrangea-t-il pour entrer comme apprenti dans quelque atelier où se transmettaient, de génération en génération, les plus délicats procédés de la glyptique orientale. On gravait des cylindres par les méthodes chaldéennes, chez les Hétéens du plateau de la Cappadoce[1]; on en gravait peut-être aussi dans cette ville de Sardes dont les princes étaient en relations directes avec les monarques assyriens. De quelque façon que se soit faite la rééducation du graveur grec, ce qui est certain, c'est qu'on le voit, vers le commencement du sixième siècle, se remettre à ciseler toutes ces gemmes, variétés diversement colorées du quartz, dont les teintes charmantes s'avivent sous la lumière qui les caresse et les pénètre, tandis que leur dureté les rend aptes à conserver, toujours nette et franche, l'image dont l'a faite dépositaire l'outil de l'artiste.

Par la matière employée et par l'exécution de l'image, l'intaille grecque relève donc alors de l'art chaldæo-assyrien; mais c'est l'Égypte, cette Égypte qui était si largement ouverte aux Grecs de l'Asie et des îles, que rappellent la forme du cachet et son aspect d'ensemble. Au sixième siècle, la plupart des sceaux sont des

1. *Histoire de l'Art*, t. IV, p. 765-774, fig. 373-386.

scarabées, avec figures sur le plat (fig. 14); mais, comme les Grecs n'attachent au type du scarabée aucun sens mystique, ils l'ont parfois remplacé, sur le dos du cachet, par quelque autre motif, par un hippopotame (fig. 15), un bélier, une tête de nègre, un masque (fig. 16), une sirène, un guerrier agenouillé, un lion couché (fig. 17). La forme qui se rencontre le plus souvent, après celle du scarabée, c'est celle du scarabéoïde. Il y a aussi quelques rares échantillons de la forme glandulaire, héritée de la glyptique mycénienne, qui était restée familière aux graveurs du septième siècle[1].



14. — Profil d'un scarabée.



15. — Variante du scarabée. L'hippopotame (*Athen. Mitt.*, 1895, p. 208).

Si, par les formes qu'elle adopte et les procédés dont elle use, cette glyptique laisse encore apercevoir les liens qui la rattachent soit à la civilisation des ancêtres achéens soit surtout aux arts de l'Orient, on y sent partout s'affirmer l'indépendance et l'originalité du génie grec dès lors pleinement émancipé. Cette originalité se marque tout d'abord dans le choix des sujets et dans leur infinie variété. Sur le plat des scarabées égyptiens et phéniciens, c'est toujours les mêmes hiéroglyphes et les mêmes symboles que l'on voit revenir à satiété. Sur les cônes babyloniens et perses, ce sont les mêmes scènes d'adoration qui se répètent, avec des attitudes et des gestes fixés par le rituel[2]. Ici rien de pareil. Si certains thèmes reparaissent assez souvent dans les ouvrages de cette glyptique, il y a presque toujours, d'une pierre à l'autre, des différences sensibles dans le nombre, le groupement et les traits des figures d'un même tableau. Beaucoup de ces thèmes sont empruntés à la mythologie; mais il n'y a rien, dans la composition, qui donne à penser que l'on doive chercher là le cachet d'un prêtre ou d'un collège de prêtres. Point de scène qui, par l'invariable fixité de sa disposition, puisse être interprétée comme la représentation traditionnelle d'un acte liturgique. Nulle part aucune trace de ce que l'on appelle l'esprit sacerdotal.



16. — Variante du scarabée. Deux masques. Furtw. pl. VIII, 14.



17. — Variante du scarabée. Lion couché.

Si les dieux et les déesses jouent ici un grand rôle ainsi que les

1. Furtwængler, t. I, pl. VI, 57.
2. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 348-350; t. III, fig. 454, 455, 457, 477.

héros et les êtres factices qui leur étaient associés par le mythe, la proportion n'est pas moins forte des éléments que la réalité a fournis. Point de règle fixe, point de tendance systématique. Le *dactylioglyphe* a le goût et l'amour de la vie, de la vie qui l'intéresse sous toutes les formes qu'elle revêt et sous tous les aspects qu'elle présente. Ce qu'il s'essaye à reproduire, partout où il le rencontre, c'est la noblesse ou la singularité d'un type, c'est la grâce ou l'énergie d'un mouvement.



18. — Scarabée. Sardoine transparente. Furtwængler, pl. VIII, 1.

En Chaldée et en Assyrie, en Égypte et en Phénicie, le graveur n'avait guère été qu'un ouvrier, parfois merveilleusement habile. Ici, par ce que comporte d'invention et de liberté le choix du motif, le graveur devient un artiste, dans toute la force du mot. Aussi la conscience qu'il a de son importance accrue et de sa dignité nouvelle se marque-t-elle, dès lors, dans le soin qu'il prend d'inscrire son nom sur son œuvre, sans doute quand celle-ci lui paraît plus particulièrement réussie. Il suit, à cet égard, l'exemple que lui donnait le sculpteur; mais les signatures sont plus rares sur les intailles que sur les statues; dans ce genre d'objets qu'un atelier produisait en grand nombre pour la consommation courante, elles resteront toujours l'exception. Les formules sont les mêmes que pour les ouvrages des statuaires et des peintres. Sur une intaille où le scarabée est remplacé au dos par un masque de Silène on lit : Συρίης ἐποίησε (fig. 18). Sur le plat d'un scarabéoïde, autour de l'image, qui représente un jeune homme retenant des deux mains, par la bride, un cheval qui se cabre, est gravée la légende suivante : Ἐπιμένης ἐπόιε (fig. 19). L'exécution du type est des plus soignées et des plus belles. On comprend que l'artiste ait tenu à signer ce cachet. L'alphabet est l'alphabet ionien, mais avec certaines particularités dans l'emploi de telle ou telle lettre qui ne se rencontrent que dans les inscriptions de Thasos, de Siphnos, de Délos et surtout de Paros. Paros fournissait alors des marbres et des statuaires à tout le monde grec[1]. On a donc pu conjecturer, sans invraisemblance, qu'Epiménès était un artiste parien[2]?



19. — Scarabéoïde. Calcédoine. Au double de l'original. Furtwængler, pl. IX, 15.

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, pp. 161-165, 311, 352.
2. Furtwængler, t. II, p. 44.

Si, dans ces deux exemples, le sens de la légende ne prête à aucune incertitude, il n'en est plus de même quand, sur l'intaille, on ne rencontre qu'un nom propre, sans un verbe dont il soit le sujet, sans un substantif dont il soit le complément[1]. On peut alors se demander si ce nom est celui du graveur ou celui du possesseur de l'intaille, car ce dernier faisait aussi parfois figurer son nom sur son sceau; c'était pour lui le moyen de donner la garantie d'une authenticité plus certaine aux actes sur lesquels il apposait son cachet. Κρεοντίδα ἐμι, « J'appartiens à Kréontidas », lit-on sur un scarabée en agate trouvé à Égine[2]. Il arrive même que l'inscription, au lieu de s'ajouter en exergue à l'image, envahisse presque toute la place que celle-ci occupe d'ordinaire. C'est le cas pour le scarabée sur le plat duquel, au-dessus d'un dauphin que l'on distingue à peine, se développe, en quatre lignes et en caractères très archaïques, cette légende : Θερσίος εἰμὶ σᾶμα, μή με ἄνοιγε, « Je suis le cachet de Thersis, garde-toi de m'ouvrir » (fig. 20). Est-ce l'affirmation d'un droit de propriété sur l'intaille, est-ce celle d'un droit d'auteur qu'il faut voir dans d'autres noms, qui sont les uns au nominatif et les autres au génitif? Dans ce cas, la question ne comporte pas de réponse certaine, et l'incertitude est plus grande encore là où, comme il arrive souvent, on ne rencontre sur la pierre qu'un groupe de deux ou trois lettres qui peuvent être les initiales d'un nom d'auteur ou de propriétaire.



20. — Scarabée. Agate. Furtwængler, pl. VII, 66.

Ce qui achève de démontrer l'importance du rôle que joue alors le cachet, représentation de la personne, c'est le souci que prennent les pouvoirs publics de prévenir les fraudes auxquelles pourrait donner lieu son emploi. Nous avons le texte d'une loi qui est attribuée à Solon. Elle interdisait au graveur de conserver, soit pour s'en servir, soit pour la mettre aux mains d'autrui, l'empreinte du cachet qu'il avait livré à son client[3].

A Athènes, nous sommes près de l'Ionie et c'est à celle-ci que nous ramènent les témoignages anciens, par malheur trop rares, qui ont trait à l'histoire de la glyptique. Nous devons un de ceux-ci à la gloire de Pythagore et à la curiosité qu'elle provoquait chez les éru-

1. Furtwængler, t. I, pl. VIII, 28, 41, 43; pl. IX, 11, 17; pl. LXI, 14. Babelon, *Catalogue de la Collection Pauvert de la Chapelle*, nos 67, 74.

2. Furtwængler, pl. VII, 64.

3. Δακτυλιογλύφῳ μὴ ἐξεῖναι σφραγῖδα φυλάττειν τοῦ πραθέντος δακτυλίου (Diog. Laert., I, 57).

dits de l'âge hellénistique. Pythagore avait pour père, au dire de ses biographes, Mnésarchos de Samos, un graveur de cachets (δακτυλιογλύφος[1]. On ne saurait s'étonner de voir l'art de l'intaille cultivé dans cette île où florissait, vers le même temps, celui du bronze[2]. Ce dernier art, celui de la fonte creuse et des fines retouches qu'y met le ciseau, c'était un autre Samien, Théodoros, fils de Téléclès, qui l'avait introduit et acclimaté dans la Grèce asiatique et insulaire. Or Théodoros n'était pas moins renommé comme graveur en pierres fines que comme bronzier. C'est Hérodote, presque un contemporain, Hérodote, si bien au courant de l'histoire de Samos, qui attribue à Théodoros la façon du bijou célèbre, une émeraude enchâssée dans une monture d'or, que l'on appelle d'ordinaire *l'anneau de Polycrate*[3]; à la manière dont il en parle on peut se demander si ce n'était pas plutôt un cachet de suspension, muni d'une bélière où passait le fil. Il y avait, en tout cas, une image gravée dans le champ de l'émeraude[4]; c'est ce que donne clairement à entendre le terme dont use Hérodote à propos de ce joyau; il se sert du mot σφραγίς, *sceau*.

L'industrie de la taille des pierres fines occupait certainement, à Samos, vers ce temps, nombre de très habiles ouvriers et c'était encore le nom de Théodoros que l'on prononçait à propos de ce platane d'or sous lequel, racontait-on, trônait le roi de Perse et de cette vigne d'or qui étendait ses rameaux au-dessus de sa couche[5]. Dans ces ouvrages d'orfèvrerie, l'émeraude aurait figuré les raisins verts et le rubis, avec son rouge éclat, les raisins mûrs. Théodoros aurait été ainsi le lointain prédécesseur de Lalique. Pour que l'on fît honneur à cet artiste de tous les travaux importants qui s'exécutaient en ce genre dans les ateliers samiens, il faut que son initiative ait exercé sur les progrès du métier une action décisive. Or un mot de Pline nous renseigne sur la nature du service rendu. Parmi les inventions que prêtaient à Théodoros les historiens de l'art dont les dires sont repro-

1. Diog. Laert., I, 57. Apulée, *Florid.*, II, xv, 3.
2. *Histoire de l'Art*, VIII, p. 289-290.
3. Hérodote, III, 41.
4. A en croire Clément d'Alexandrie, c'est l'image d'une lyre qui aurait été gravée sur ce sceau (*Pædag.*, 59); mais il n'y a pas grand fond à faire sur ce témoignage d'un écrivain de basse époque, pas plus que sur celui de Pline, qui prétend que la pierre chère à Polycrate était conservée à Rome dans le temple de la Concorde, que c'était un sardonyx vierge du travail de l'outil (*H. N.*, XXXVII, 4, 8). Strabon (XIV, i, 16) parle au contraire d'une gravure très soignée (γλύμμα πολυτελές); peut-être n'avait-il sur ce sujet aucune donnée positive; mais il a bien raisonné et deviné.
5. Hérodote, VII, 27. Athénée, XII, p. 514, F; p. 539, D.

duits par Pline, figure celle du touret (*tornus*)[1]. Quel sens il convient d'assigner là au mot *inventio*, nous l'avons expliqué ailleurs[2]. Au sixième siècle, l'industrie avait derrière elle, dans l'acquis des civilisations de l'Orient, un passé trop long et trop plein pour qu'un nouveau venu eût grande chance d'innover, dans l'ordre de la technique; mais, sur ce terrain, les Grecs avaient beaucoup à apprendre de leurs aînés. Quelqu'un d'entre eux, au cours de ses voyages, réussissait-il à s'approprier et à mettre au service de ses compatriotes une de ces méthodes qui, de temps immémorial, étaient en usage dans le val de l'Euphrate ou dans le val du Nil, la reconnaissance publique, sans autre enquête, saluait du nom d'inventeur celui qui n'était qu'un heureux et adroit importateur.

Ce fut par l'effet d'une de ces méprises que Théodoros passa pour avoir inventé ce touret du graveur dont s'était déja servi l'ouvrier mycénien. Parmi les intailles postérieures à l'an 600, il en est bien peu qui paraissent avoir été exécutées sans le secours de la pédale et de la roue. L'outillage du graveur, dès lors, est celui qui sera affecté, pendant les siècles suivants, à ce genre de travail et qui l'est encore de nos jours. Il n'y a qu'une légère différence. Dans les intailles très archaïques, même les plus soignées, les surfaces du creux de l'intaille restent légèrement rugueuses ou tout au moins mates. C'est seulement vers le commencement du cinquième siècle que l'artiste s'attache à obtenir là ce poli brillant qui deviendra de règle, à partir de ce moment, dans cette sorte d'ouvrages[3].

Dès le sixième siècle, on n'emploie plus les pierres opaques et tendres que dans le cas où, pour aller plus vite, on veut se passer de l'emploi du touret. Les cachets ainsi façonnés, alors même que la gravure n'en était pas négligée, devaient coûter moins cher que les autres.

Ni alors, ni plus tard, on n'a point entrepris de graver sur ces pierres à base d'alumine, précieuses entre toutes, que le joaillier moderne appelle les *corindons*[4]. Elles sont presque aussi difficiles à entamer que le diamant; même monté sur le touret, l'outil ne serait

1. Pline, *H. N.*, VII, 198.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 289.
3. Furtwængler, t. III, p. 92.
4. Sur la classification, la composition chimique et les noms tant anciens que modernes des pierres fines et demi-fines, voir Babelon, *La gravure en pierres fines*, p. 5-22 et, du même, l'article *Gemmae*, dans le *Dictionnaire des antiquités*, de Daremberg et Saglio.

pas parvenu à y modeler l'image avec quelque liberté. Comme pour se consoler de cette impuissance, on déclarait que c'eût été un sacrilège que d'attenter par le fer à la pureté de gemmes d'une si belle eau[1].

Ce que l'on aimait à travailler, dans les ateliers qui fournissaient les cachets de luxe, c'était les pierres fines à base de silice, les variétés du quartz qui, tout en reproduisant, avec un éclat un peu moindre, les vives couleurs des corindons et leurs nuances les plus délicates, n'offraient pas autant de résistance à l'outil. Celles que l'on rencontre le plus souvent, dans les suites d'intailles archaïques, c'est la cornaline, la calcédoine, l'agate rubannée, la sardoine. On y trouve moins souvent le cristal de roche. Point d'améthystes. On signale quelques échantillons de *smaragdoplasma* ou fausse émeraude, d'un quartz qui donne, à l'œil, l'illusion de l'émeraude. Les pâtes de verre sont encore assez rares; c'est plus tard seulement que se généralisera l'emploi de cette matière, où le type du sceau était obtenu au moyen d'un surmoulage, ce qui permettait de livrer à bon marché des cachets d'une assez belle apparence. Les pièces de cette sorte qui datent de ce temps sont faites pour la plupart d'un verre bleu qui vise à produire l'effet du lapis-lazuli. Le verre blanc n'a été affecté alors à cet usage que par exception.

A mesure que se répandaient, dans tout le monde grec, la connaissance et la pratique familière des procédés d'exécution, les cachets se multipliaient et les images qui y étaient gravées se ressentaient des progrès qui, vers le même temps, se faisaient ailleurs, dans les ateliers des céramistes et des statuaires. Sa maîtrise nouvelle, ce fut d'abord dans les figures d'animaux que le graveur en fit la preuve. Il témoigne alors d'une prédilection marquée pour le type du lion. Ce type, il ne pouvait guère l'étudier d'après nature; mais les arts de l'Orient lui en offraient, prises sur le vif, de fidèles épreuves, qu'il interprète avec une rare habileté. Ce lion, les intailles le montrent dans toutes les attitudes, ici marchant à pas lents, avec des allures de chat (Pl. I, 5. Scarabéoïde. Calcédoine grise. Bibl. nat.), là lancé en pleine course (Pl. I, 2. Scarabéoïde. Calcédoine bleuâtre Bibl. nat.), ailleurs au repos, à demi couché sur le sol et dévorant sa

1. Pline, *H. N.*, XXXVI : violari etiam signis quasdam (gemmas) nefas ducentes; ailleurs (XXXVIII, 16), il parle d'une loi (*decretum hominum*) qui aurait interdit de les graver; mais il avoue en même temps que, eût-on tenté de le faire, on n'y aurait pas réussi : « la dureté des émeraudes de Scythie et d'Égypte est telle qu'il ne serait pas possible de les entamer ».

proie. On n'aime pas moins à le représenter abattu sur la proie qu'il déchire de ses griffes. Sa victime est alors tantôt un taureau (Pl. I, 3. Scarabée. Agate rubannée. Bibl. nat. et Pl. II, 13 Bibl. nat.) et tantôt un cerf (Pl. II, 4. Calcédoine. Bibl. nat.). Cette lutte était un des thèmes favoris de la sculpture contemporaine; c'était là, dans les frises et les frontons des temples, que le graveur en avait pris l'idée[1]; mais c'est son désir de varier son répertoire qui lui a suggéré des images telles que la lionne entre ses deux lionceaux (Pl. II, 7. Agate. Bibl. nat.) ou ce lion passant au-dessus duquel vole un oiseau (Pl. II, 5. Scarabée. Sardoine. Bibl. nat.). Si plusieurs de ces intailles sont d'un style très archaïque; les progrès de l'art n'ont pas fait passer de mode ce type. C'est des environs de l'an 500 que paraît dater un scarabée d'une belle exécution où l'on voit une lionne prête à s'élancer. Au-dessus l'inscription ionienne : Ἀριστοτείχης (fig. 21).


21. — Smaragdoplasme. Furtwaengler, pl. VIII, 43.

Sans apparaître aussi fréquemment, le taureau ne manque pas non plus à l'appel. Ici, il marche lentement (fig. 22). Là, l'artiste n'en a donné que la partie antérieure. La tête s'abaisse, comme pour frapper de la corne (Pl. II, 16. Scarabéoïde. Calcédoine rayée. Bibl. nat.). On rencontre aussi un motif cher à l'art mycénien, la vache allaitant son veau (Pl. I, 16. Scarabée. Jaspe vert. Bibl. nat.)[2]. C'est encore une vieille tradition que reprend le graveur quand il met en scène, avec l'élégante souplesse de leurs mouvements, le bouquetin et le cerf. Ici c'est un bouquetin qui bondit, agile et léger (Pl. II, 18. Bibl. nat.), là c'en est un autre qui s'agenouille en détournant la tête (Pl. III, 3. Bibl. nat.). Ailleurs, l'un près de l'autre, en marche, un cerf et sa biche (Pl. I, 7. Scarabéoïde. Cristal de roche. Bibl. nat.). Ce ne sont pas là les seuls animaux qui aient été représentés sur ces intailles. On y rencontre encore le cheval se roulant par terre (Pl. II, 15. Bibl. nat.), le sanglier bondissant (Pl. II, 21. Bibl. nat.), le bélier (Pl. I, 9. Scarabéoïde. Calcédoine brûlée. Bibl. nat.), un lévrier qui semble flairer un oiseau (Pl. I, 6. Scarabéoïde. Calcédoine. Bibl. nat.), un chien barbet (Pl. I, 11. Scarabéoïde. Calcédoine. Bibl. nat.). Ailleurs c'est un chien accroupi. Il renverse sa tête en arrière pour tâcher de chasser l'insecte


22. — Scarabéoïde. Cornaline. Furtwaengler, pl. VIII, 47.

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 106, 178, 278, 283.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, pl. XVI, 15.

qui voltige autour de lui et le tourmente (Pl. I, 15. Scarabéoïde. Cornaline brûlée. Bibl. nat.). Parfois, en raison de l'étroitesse du champ, on n'y mettait que la partie antérieure de l'animal, sa *protomé* (προτομή), comme disaient les Grecs. C'est ainsi que, sur plusieurs pierres, on rencontre, adossées, les *protomés* d'un cheval et d'un lion et d'un sanglier ou de deux taureaux (Pl. III, 24. Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.).

Le graveur ne se complaît pas moins à multiplier les images de tous ces êtres factices qui, du répertoire des artistes orientaux, ont passé dans celui des artistes grecs. Voici le lion ailé (Pl. III, 1. Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.), le lion ailé et cornu, avec une croix ansée dans le champ (Pl. III, 22. Bibl. nat.), un sanglier ailé (Pl. II, 11. Bibl. nat.), un monstre ailé à tête de sanglier et à queue de poisson, un autre monstre à tête de chèvre, avec des ailes et une queue d'oiseau (Pl. III, 2. Scarabée. Calcédoine. Bibl. nat.), un griffon ailé qui bondit (Pl. III, 10. Bibl. nat.) ou qui marche lentement. Les ailes sont serrées l'une contre l'autre et recourbées en avant (Pl. III, 6. Bibl. nat.), ou largement écartées (Pl. III, 10. Bibl. nat.). Le sphinx aussi apparaît très souvent. Il est assis soit par terre (Pl. I, 10. Bibl. nat.), soit, comme à Delphes, dans le monument des Naxiens, sur une base en forme de chapiteau (Pl. III, 8. Bibl. nat.). Ailleurs il dévore une antilope (Pl. III, 20. Bibl. nat.) ou un cadavre d'homme (Pl. I, 16. Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.). On le rencontre aussi accroupi et retournant la tête, comme pour écouter quelqu'un qui lui parle.



23. — Scarabée. Pierre de teinte opaline. Mélos. Furtwaengler, pl. VIII, 13.

C'est le même tour d'imagination qui a provoqué le dactyliographe à mettre souvent aussi sur ses cachets des figures de démons (δαίμονες). Les Grecs appelaient ainsi des êtres d'une nature mal définie qui, dans les croyances populaires, se plaçaient entre les héros chantés par les poètes et les grands dieux de l'Olympe. Ces démons, la glyptique mycénienne en avait multiplié les images. Ils reparaissent ici, mais moins étranges, moins destinés à donner une impression d'horreur et d'effroi. On voit cependant persister, sans doute parce qu'ils répondaient à des superstitions accréditées dans tel ou tel canton, quelques-uns des types démoniaques d'autrefois, celui par exemple du personnage qui, avec des jambes et des cuisses d'homme, a un torse de lion (fig. 23). Il en est de même pour le monstre à corps humain et à tête de taureau; c'est le minotaure des mythes crétois.

Ailleurs, pour donner à ce monstre un aspect plus terrible, on lui a donné une double tête de taureau et mis en main deux serpents qu'il étreint par le milieu du corps (fig. 24). Tel démon a une tête d'âne. Tel autre, sous une tête humaine, a un corps, des ailes et des pattes de coq[1].

Voici, en revanche, un démon dont le prototype ne paraît pas se rencontrer dans la glyptique des vieux âges. Barbu et ailé, il est représenté dans l'attitude conventionnelle de la course, un genou plié à toucher le sol. Il est vêtu d'une tunique courte; une cuirasse lui couvre la poitrine; de la main droite il tient un cadavre qu'il entraîne dans son élan; de la gauche, il tire derrière lui un quadrupède qui est dessiné à trop petite échelle pour qu'il soit possible d'en définir l'espèce (Pl. III, 19. Bibl. nat.)[2]. On a voulu reconnaître là Phobos. Celui-ci personnifiait l'épouvante qui s'empare, sur les champs de bataille et sur les terrains de chasse, des armées en déroute et du gibier traqué en battue[3].



24. — Scarabée. Agate. Furtwængler, pl. III, fig. 68.

Comme Phobos, la Gorgone était figurée sur les boucliers des héros. Son masque grimaçant était censé répandre la terreur. C'est à ce titre qu'elle paraît souvent sur les cachets, en dompteuse de fauves ou de monstres[4]. La voici sur une belle intaille, où elle serre par le cou deux serpents (fig. 25). Voisin du type de la Gorgone, celui de la Harpyie s'en distingue par un arrière-corps de cheval[5].



25. — Scarabeoïde. Calcédoine. Trouvé à Kertch. Furtwængler, pl. VIII, 62.

Comme la Gorgone et la Harpyie, c'est un être de violence et de passion que le Centaure. Dans la glyptique comme dans la statuaire archaïque, le Centaure a, par devant, tout un corps d'homme[6]. Le graveur le met aux prises avec un lion (Pl. III, 13. Bibl. nat.), ou il le dresse en face d'une femme (Pl. III, 14. Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.). Dans cette dernière image, il a attaché aux épaules du monstre

1. Furtwængler, t. III, p. 100.
2. Cf. Furtwængler, pl. VI, fig. 61.
3. Furtwængler, t. III, p. 100.
4. Furtwængler, pl. VI, 48; VII, 38-40.
5. Furtwængler, t. III, p. 101.
6. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 115; t. VIII, fig. 102.

des ailes que ne lui prête pas d'ordinaire l'art hellénique[1]. Il se montre au contraire fidèle à l'une des plus constantes traditions de cet art quand il fait du Centaure un ravisseur de femmes (fig. 26).

Le type du Silène est, à certains égards, apparenté à celui du Centaure. Le Silène ressemblait au Centaure par la largeur de son visage dont le bas s'encadrait dans une barbe touffue. Il avait les oreilles et la queue du cheval. Aussi lubrique que le Centaure, il poursuivait comme lui les nymphes des bois (fig. 27). On mettait volontiers son image sur les cachets. Il était censé porter bonheur à ceux auxquels il voulait bien dévoiler les secrets de la sagesse mystérieuse qu'il avait apportée avec lui des vallées phrygiennes[2]. C'est sans doute à ce titre que, sur un scarabée, on le voit rapproché du sphinx, qu'il tient par le chignon. Peut-être y a-t-il là trace de quelque mythe qui ne nous a point été conservé par la tradition littéraire et où Silène jouait le rôle de devineur d'énigmes que cette tradition attribue à Œdipe (fig. 28).



26. — Scarabée. Agate rubanée. Musée britannique.



27. — Scarabée. Sardonyx. Furtwængler, pl. VII, 57.

On peut compter au nombre des meilleurs ouvrages de cette glyptique deux intailles qui représentent, l'une, un Silène nu, dansant devant le cratère où il a puisé le vin de la coupe qu'il tient en main[3], et l'autre Silène assis sur un rocher où s'appuie son bras droit. Sa main gauche lève la coupe qu'il vient de vider. Devant lui, dans le champ, le cratère (Pl. I, 13. Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.). Un thème plus rare, c'est celui d'un Silène conduisant un char attelé de deux de ces lions que la plastique avait de bonne heure empruntés au cycle de Cybèle pour leur faire une place dans le cortège de Dionysos[3].



28. — Scarabée. Sardonyx. Furtwængler, t. III, fig. 69.

Les démons qui habitent les rivages et les eaux de la mer n'apparaissent ici que plus rarement. On a pourtant plusieurs images de la Sirène. Elle est représentée comme une femme au dos de qui sont attachées deux ailes et dont le corps, couvert d'écailles, se termine par une

1. Il y a pourtant un centaure ailé sur un vase peint du Dipylon (*Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 96).

2. Aristote, cité par Plutarque (*Consolation à Apollonios*, 27). Cf. PLATON, *Banquet*, p. 221-222.

3. FURTWÆNGLER, pl. VIII, 4.

4. FURTWÆNGLER, pl. VIII, 42.

queue de poisson. D'une main, elle tient un objet qui semble être un miroir et de l'autre une couronne (fig. 29). C'est la Sirène de l'*Odyssée*, la chanteuse qui symbolise la puissance séductrice et meurtrière de la femme[1]. On reconnaît Scylla dans un autre type qui évoque aussi le souvenir d'Homère. L'artiste y a simplifié avec beaucoup de goût le type décrit par le poète[2]. Un torse de femme jeune et belle, vêtue d'une tunique qui en dessine les formes, est soudé à un corps de poisson que terminent, par devant, une tête et des pattes de chien. Le bras droit de la femme se tend en un geste de menace; le gauche s'appuie sur la croupe du monstre. L'intaille, d'une facture très serrée, date certainement du cinquième siècle.

Des thèmes plus compliqués mettent la figure humaine en relation avec tous ces êtres factices. On reconnaît là des groupes qui ont eu un sens dans l'art oriental, mais qui l'ont perdu à courir le monde[3]. Ici c'est le sphinx ou le griffon qui terrasse un jeune homme[4] ou l'homme nu entre deux sphinx qu'il tient par la patte (Pl. I, 8. Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.).



29. — Scarabée. Cornaline. Furtwaengler, pl. VIII, 26.

Ce qui domine donc, dans la série des pierres gravées du sixième siècle, c'est toutes ces figures d'animaux réels ou fantastiques, de monstres et de génies. Elles plaisaient par leur couleur d'exotisme. Il y en avait aussi qui se recommandaient par une vertu secrète que leur attribuaient des superstitions populaires. Tel type était censé porter bonheur. Tel autre, comme celui de la Gorgogne, avait le caractère d'un ἀποτρόπαιον. Il passait pour *détourner* le malheur, pour mettre à l'abri de ses atteintes le propriétaire du cachet où était gravée cette image. Il était plus difficile d'attacher des idées de ce genre à la représentation des divinités olympiennes. Celles-ci ne nous apparaissent donc figurées que sur un petit nombre d'intailles archaïques où elles témoignent peut-être de la dévotion particulière que portait à telle ou telle divinité la personne à qui appartenait le sceau.

L'Apollon Philésios de Kanachos, une des plus grandes œuvres de la statuaire du sixième siècle, tenait un faon dans sa main droite étendue[5]. D'autres monuments attestent aussi la relation que le culte et l'art avaient établie entre l'archer divin et le cerf. On n'a donc pas

1. Homère, *Odyssée*, XII, 155-200.
2. Homère, *Odyssée*, XII, 85-100.
3. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 305, 331, 399, 444; t. III, fig. 425, 426, 456, 646.
4. Furtwaengler, pl. VI, 30.
5. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 472, fig. 242.

hésité à reconnaître Apollon dans un personnage qui, vêtu d'une courte tunique serrée à la taille, tient l'arc de la main droite et une flèche de la main gauche; devant lui, un cerf (Pl. III, 25, Scarabée. Agate rubannée. Bibl. nat.). C'est encore des Apollons que deux jeunes hommes nus qui jouent de la lyre; l'un d'eux a un genou posé sur la croupe d'un cerf; l'autre est agenouillé sur le sol[1]. Ce dernier tient à la main une fleur. Celle-ci ferait allusion au vocable Hyakinthios, sous lequel ce dieu était honoré à Amyclées et à Tarente. Deux intailles montrent Apollon revenant de son voyage chez les Hyperboréens[2]. Comme le Lohengrin des romans de la Table ronde, c'est porté par un cygne qu'il traverse les mers; mais ce n'est point ce dieu qu'a voulu figurer le graveur d'une élégante intaille qui a été trouvée dans le Péloponnèse (Pl. I, 12. Agate. Bibl. nat.). Le personnage nu qui, là, chevauche le cygne aux ailes éployées est barbu et, devant le cou de l'oiseau, on lit, écrit en lettres très fines, le mot ΕΡΩΣ, ἥρως, le *héros*. C'est au contraire Apollon que l'on croit retrouver dans l'image d'un jeune homme nu qui, un court manteau jeté sur les épaules, tient un rameau d'une main et de l'autre un sceptre. Derrière lui, un cerf et, plus haut, dans le champ un épervier (fig. 30). Cette intaille paraît être la copie d'une statue du premier quart du cinquième siècle[3]. La pierre a été ramassée à Sparte. Peut-être le graveur s'est-il inspiré d'un des simulacres qui se dressaient alors dans les temples de cette ville.


30. — Cornaline. Furtwængler, pl. X, 3.

Plus rarement représentée, Artémis ne l'est guère que comme la reine du monde des fauves. Parfois on la voit lancée en pleine course. Sous ses pieds un lion. De ses bras tendus pendent un chevreuil et un lièvre (fig. 31). Ailleurs, elle tient de la même façon un chevreuil et un lion; mais elle a des ailes au dos[4]. C'est le type que l'on appelle l'Artémis persique.


31. — Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.

Hermès, le dieu des voyages et du commerce, était indiqué comme le protecteur de l'intégrité du sceau, du sceau dont l'empreinte sert de garantie aux transactions; aussi son image paraît-elle plus souvent sur les cachets que celle de maintes autres divinités de l'Olympe. De

1. Furtwængler, pl. VI, 36; VIII, 22.
2. Furtwængler, t. III, p. 96-97; fig. 66.
3. Furtwængler, t. III, p. 97.
4. Furtwængler, pl. VII, 51.

ces images, la plus curieuse est celle que nous offre un cône de calcédoine (fig. 32). Hermès, imberbe, y est en costume de fête, le manteau jeté sur les épaules, par dessus la tunique longue. De la main droite il tient une fleur et de la gauche le caducée. Une aile est attachée à chacun de ses talons. Devant lui, l'aigle qui, comme messager de Zeus, double en quelque sorte Hermès.



32. — Furtwængler, pl. VI, 49.

Ce qu'il y a ici de très particulier, c'est la coiffure du dieu. Au lieu du pétase auquel on le reconnaît d'ordinaire, il a sur la tête une façon de haut bonnet pointu. Ce bonnet a la forme de celui que les Scythes portent dans les peintures de vases; mais ici, à son sommet, il se termine par une aile. Peut-être Hermès est-il figuré là dans sa fonction de conducteur des ombres, avec cette *coiffe de Hadès* (Ἄϊδος κυνῆ) qui rendait invisible[1]. Ailleurs, c'est le dieu de la palestre que le graveur a représenté sous les traits d'un souple et vigoureux éphèbe. Il est nu, à part un léger manteau qui tombe à pans égaux sur les deux bras et il a en main le caducée. Sur ses cheveux courts s'étale un large pétase (fig. 33). Ici, plus d'autre trace d'archaïsme que le parallélisme trop régulier des plis de l'himation et que le schéma conventionnel du demi-agenouillement. Le modelé du corps est libre et très ressenti. Parfois aussi on s'est contenté de mettre sur les intailles la tête seule du dieu, que définit le chapeau qui est son attribut constant (Pl. III, 12. Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.).



33. — Scarabée. Furtwængler, pl. VIII, 36.

Athéna ne paraît pas avoir beaucoup inspiré les graveurs de l'âge archaïque. On ne trouve à en citer qu'une image en pied et encore le doute est-il permis sur le nom qu'il convient de donner à cette figure. Point d'égide et des ailes au dos[2]. Au contraire, c'est bien le type consacré par la sculpture que l'on retrouve dans les intailles, assez nombreuses, où l'artiste s'est contenté de graver la tête de Pallas. Sur l'une de ces pièces, il a mis la chouette à côté du profil de la déesse (fig. 34); mais c'est encore le nom de celle-ci qui s'impose pour d'autres têtes casquées que n'accompagne pas cet accessoire (Pl. III, 15. Bibl. nat.).



34. — Scarabée. Jaspe vert. Furtwængler, pl. VI, 59.

1. Homère, *Iliade*, V, 845; Aristophane, *Acharniens*, v. 390; Platon, *République*, X, p. 612 B.
2. Furtwængler, pl. VI, 56.

On ne saurait citer, pour cette période, d'intailles où soient figurés Zeus, Hadès, Dionysos, Arès, Héra, Aphrodite, Déméter et Koré. La statuaire n'avait pas encore créé, pour ces personnages divins, de types qui répondissent dignement aux conceptions que lui avait suggérées le génie de ses poètes. Lorsque celles-ci auront été traduites, dans le grand art, par des formes qui donneront toute satisfaction à la pensée et au goût, la glyptique ira chercher là ses modèles. C'est ainsi que nombre d'intailles, à partir de la fin du cinquième siècle, reproduiront la tête du Zeus de Phidias. Il en sera de même pour l'Aphrodite nue, après Praxitèle.



35. — Scarabée Furtwængler, pl. VIII, 36.

Au sixième siècle, encore incapable de donner aux traits du visage beaucoup d'expression, la plastique fait surtout porter son effort sur les types qui peuvent lui fournir l'occasion de montrer le corps dans des attitudes variées, dans la beauté du mouvement. C'est à ce titre que la statuaire du temps accorde à Héraclès, dans ses compositions, une place privilégiée [1]. Les graveurs en pierres fines suivent, à cet égard, l'exemple des sculpteurs. Héraclès est le dieu dont l'image se rencontre le plus souvent sur les intailles de l'âge archaïque [2].

Très fréquemment, il paraît avec un genou fléchi, dans l'attitude conventionnelle de la course. Il est barbu, il tient l'arc et la massue (fig. 35). Parfois il retourne la tête, comme s'il voulait surveiller un ennemi qui s'avancerait derrière lui (Pl. III, 7. Bibl. nat.). Héraclès est aussi représenté debout et en marche, parfois en chasseur de fauves. De la main droite, il brandit sa massue au-dessus de la tête et un renard semble suspendu à ce même bras. La main gauche tient par la queue un lion qui, pour mordre, essaye en vain de relever la tête (fig. 36). On voit aussi, dans les intailles comme dans les sculptures des frontons attiques, le héros luttant contre l'hydre de Lerne [3] et contre le dieu marin [4]. Ailleurs, c'est le lion de Némée qu'il terrasse, déjà revêtu lui-même de la peau de lion (Pl. I, 21.



36. — Scarabée Cornaline. Furtwængler, pl. VII, 54.

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 224, 258-260, 363, 366, 373, 378, 410, 485-486, 532, 549, 654.

2. On ne rencontre pas ce type moins de treize fois dans les planches de Furtwængler. Cf. t. III, p. 99.

3. Furtwængler, pl. VII, 55.

4. Furtwængler, pl. IX, 2. Cf. *Histoire de l'Art*, t. VIII, 273-274.

Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.). Un épisode qui a tenté plus d'un artiste, c'est le combat contre le fleuve Achéloos, figuré comme un taureau qui se précipite en avant, la tête basse[1]. On a aussi représenté volontiers le rapt du trépied delphique. Ici Héraclès et Apollon se disputent le trépied et cherchent à se l'arracher des mains[2]; là Héraclès s'en va seul, emportant son butin, accompagné par le chien Cerbère[3]. Un scarabée d'un travail sec et dur montre le héros recevant la récompense de ses exploits. Une femme vêtue d'une longue robe, Hébé ou Niké, lui tend une couronne, qu'il reçoit debout, le pied posé sur un bloc de rocher (Pl. III, 9. Bibl. nat.). D'autres intailles, qui ne datent guère que des premières années du cinquième siècle, figurent Héraclès dans des attitudes variées, que le graveur paraît avoir choisies surtout pour faire valoir son talent à dessiner la nudité d'un corps viril[4].



37. — Scarabée. Furtwængler, t. III, fig. 71.

La Niké ailée et volante que nous avons vue naître à Délos apparaît sur maintes pierres qui sont le produit d'un art déjà assez avancé[5]; mais un type que l'on est plus étonné de rencontrer dans ces séries, est celui de cet Éros dont les images devaient si fort se multiplier dans l'art du cinquième siècle. On ne saurait se refuser à le reconnaître dans un génie ailé, qui, tenant d'une main une couronne et de l'autre une lyre, plane à travers l'espace (fig. 37). C'est encore lui qui, sur un scarabée cypriote, emporte dans les airs une jeune fille qu'il serre dans ses bras (fig. 38). C'est là un cachet que Sapho aurait pu commander, pour son usage personnel, à quelque graveur de Lesbos.



38. — Scarabéoïde. Cornaline. Furtwængler, pl. IX, 22.

La glyptique n'a fait qu'une place très restreinte aux épisodes divers des mythes héroïques. Elle n'a pas suivi l'exemple que lui avaient offert, de très bonne heure, les peintres céramistes. La raison de cette différence, on se l'explique aisément. Étant données les dimensions du cachet, le graveur était obligé de se contenter, le plus souvent, d'une figure unique. Tout au plus pouvait-il faire tenir deux personnages dans ce champ très étroit. Or les thèmes que l'épopée fournissait à l'artiste mettaient en scène, d'ordinaire, plusieurs

1. Furtwængler, pl. VIII, 3.
2. Furtwængler, pl. VIII, 40.
3. Furtwængler, pl. VIII, 9.
4. Furtwængler, pl. VIII, 39, 54; pl. X, 4.
5. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 304-305.

personnages à la fois. On comprend que, dans ces conditions, les dactyliographes n'aient fait à ce répertoire que d'assez rares emprunts. Ils ont pourtant interprété quelques-unes de ces fables. Sur une très ancienne intaille qui provient de Cypre et qui porte une inscription en caractères cypriotes, il y a jusqu'à trois personnages, le Minotaure, Thésée qui lui enfonce son épée dans le ventre et, par derrière, Ariane qui semble tenir un arc à la main (fig. 39). C'est encore le mythe crétois qui a fourni le groupe d'Europe emportée par le taureau [1]. On reconnaît Castor et Pollux dans deux jeunes gens nus, affrontés. Chacun d'eux a la main posée sur une amphore (Pl. III, 4. Bibl. nat.). Peut-être faut-il voir un Ganymède dans un jeune homme nu, vu de profil, les jambes très écartées, le genou droit en terre. Sur le bras gauche tendu en avant il porte un coq qui paraît battre des ailes. De la main droite, ramenée en arrière, il tient une houlette. Derrière lui, son chien courant (Pl. I, 20. Scarabéoïde. Cornaline. Bibl. nat.).



39. — Scarabée. Furtwaengler. Pl. III, fig. 67.

Les héros de la guerre de Troie se montrent sur des intailles qui, pour la plupart, appartiennent à la fin de la période archaïque. Assis sur un rocher, comme s'il regardait la mer pendant sa captivité dans l'île de Calypso, Ulysse est caractérisé par son *pileus* ou bonnet pointu (Pl. I, 19. Bibl. nat.). Une autre intaille fait allusion à une aventure du héros qui a souvent servi de thème aux peintres de vases; elle le montre caché sous le ventre du bélier. Un beau scarabée paraît représenter Philoctète à Lemnos (Pl. III, 18. Bibl. nat.). Le héros, entièrement nu, barbu, est debout, entouré de feuillages. D'une main, il s'appuie sur un bâton et il étend l'autre dans un geste de douleur, les yeux fixés sur un jeune homme qui, accroupi devant lui, lui saisit le pied pour panser sa blessure. Voici, sur une autre intaille où la gravure est aussi très soignée, Énée portant son père Anchise (Pl. I, 14. Bibl. nat.). Énée, un genou en terre, s'appuie d'une main sur sa lance qui l'aide à se relever; il a son bouclier au bras gauche et il est figuré au moment où il vient de prendre son père sur son épaule; il est imberbe et entièrement nu. Anchise est chauve; il a les traits décharnés d'un vieillard et une longue barbe; la chlamyde couvre ses

1. Furtwaengler, pl. VI, 63; VIII, 5.

épaules; il porte sur la main une sorte de coffret. On peut peut-être donner le nom de Teucer à un archer agenouillé qui était certainement une des pièces les plus précieuses de la collection Pauvert de la Chapelle, que la libéralité du propriétaire a fait entrer dans le Cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale[1]. L'archer est imberbe, un genou en terre, coiffé d'un casque muni d'un apex et d'un couvre-nuque. Son carquois est suspendu à son côté. Devant lui est son arc. Des deux mains il tient une flèche dont il paraît redresser le bois. Le corps paraît couvert d'une sorte de maillot collant, avec des armilles aux chevilles. (Pl. I, 25. Scarabéoïde. Cristal de roche. Bibl. nat.)

Nous aurions pu, peut-être, nous dispenser de chercher un nom à cet archer. Nombre d'images du même genre paraissent n'avoir été gravées sur les cachets que pour elles-mêmes, pour le plaisir que l'on trouvait à voir se présenter, dans une attitude qui en faisait valoir les formes et les contours, ce corps humain qui était alors et qui restera toujours, pour la plastique, le thème par excellence. Il est une pose pour laquelle l'art archaïque avait une préférence marquée, celle où l'une des deux jambes est repliée sous le torse, tandis que l'autre, portée en avant, est fléchie au genou[2]. On obtient ainsi un heureux balancement de lignes qui donne l'impression de la force au repos. Quelquefois cette attitude paraît commandée par l'occupation à laquelle se livre le personnage, comme dans le cas de l'archer qui bande son arc ou dans celui d'un jeune homme qui regarde fixement une baguette ou peut-être un fil à plomb qu'il tient de la main droite (Pl. III, 23. Bibl. nat.); mais, le plus souvent, le graveur n'a pas pris la peine de motiver la pose. Il s'est contenté de mettre dans la main du personnage agenouillé une coupe, une fleur ou une lyre[3].

Un type que l'on s'étonne, au premier abord, de ne point rencontrer dans ces séries, c'est celui dit de l'*Apollon archaïque*, des Apollons d'Orchomène, de Théra et de Ténée[4]. A la réflexion, on s'explique l'absence de ces images. Quand les graveurs se sont lassés de répéter

1. *Collection Pauvert de la Chapelle. Intailles et camées donnés au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale, catalogue rédigé* par E. Babelon 8°, 1899, 62 pages et 10 planches en héliogravure. On peut recommander à tous les gens de goût la lecture de la vive et spirituelle notice que M. Babelon a mise en tête de son catalogue. Elle contient de curieux détails sur la personne même de M. Pauvert de la Chapelle et sur la manière dont s'est formée sa collection.

2. C'est la pose de certaines des figures du Trésor de Cnide, à Delphes (*Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 162). De même au Trésor de Mégare, à Olympie (*ibidem*, fig. 231).

3. Furtwængler, pl. VIII, 19, 25.

4. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 133, 188, 260.

à satiété, sur leurs cachets, des figures d'animaux, puis les figures complexes des monstres et des génies d'origine orientale, l'heure était passée de ces froids simulacres où les bras étaient collés au corps et les jambes serrées l'une contre l'autre. On voulait mieux et plus. On aspirait déjà à montrer le corps viril dans des poses libres et variées, dans toute l'énergie et la chaleur du mouvement. Nous ne saurions donc être surpris de trouver, sur plusieurs de ces intailles, des motifs qui rappellent certains des partis que prend la statuaire, dans la seconde moitié du sixième siècle et les premières années du siècle suivant. Ici, c'est l'hoplite couvert de son armure, comme l'Aristion de la stèle de *Velanidezza* (fig. 40)[1]. Là, l'éphèbe est nu. Comme la lance tenue en main dans les bas-reliefs des stèles attiques[2], c'est le casque dont est coiffé le jeune homme et le bouclier suspendu à son bras gauche qui rappellent son rôle de soldat (fig. 41). Ailleurs, on le voit occupé à s'attacher au mollet les jambières de métal, les *cnémides* (fig. 42). Voici un guerrier en fuite. Il est nu et coiffé d'un casque rond à cimier. Il protège sa fuite avec son grand bouclier rond et il tient par le milieu de la lame une longue *harpé*, une sorte de cimeterre (Pl. I, 18. Scarabée. Cornaline. Bibl. nat.). C'est encore le souvenir de la guerre qu'évoquent un archer debout, bandant son arc[3], et un blessé qui, renversé à terre, fait effort pour se redresser et combattre encore[4]. Maints cachets font allusion aux plaisirs de la chasse. Un éphèbe tient un lièvre posé sur sa main tendue[5]. Un autre, appuyé sur son bâton, joue avec son chien (fig. 43). Ce motif, nous le connaissions déjà par deux belles stèles attiques[6]. C'est le casque en tête et le bouclier au bras qu'un cavalier poursuit un fauve qui paraît être un sanglier (Pl. III, 26. Bibl. nat.).



40. — Scarabée. Jaspe vert. Furtwængler, pl. VII, 18.



41. — Scarabée. Calcédoine. Furtwængler, pl. VIII, 5.



42. — Scarabéoïde. Cristal de roche. Furtwængler, t. III, fig. 41.



43. — Scarabéoïde. Calcédoine. Furtwængler. t. III, fig. 76.

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 72.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 343.
3. Furtwængler, pl. IX, 3.
4. Furtwængler, pl. LXIII, 4. Cf. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 175, 177, 231.
5. Furtwængler, pl. IX, 9.
6. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 73 et 158.

D'autres intailles visent les exercices du gymnase. Sur l'une d'elles, un éphèbe qui, pour détacher de sa peau la poussière et la sueur, se racle avec la strigile le bas de la jambe (fig. 44). C'est là un des motifs qui serviront de prétexte à la sculpture du cinquième siècle pour diversifier ses statues d'athlètes. Sur d'autres cachets, aux mains des gymnastes ou près d'eux, on voit encore la strigile, puis les flacons d'huile, la balle, le disque, tout l'outillage de la palestre[1].



44. — Scarabéoïde. Pierre [illegible]. Agrandissement au double. Furtwaengler, t. II, p. [illegible].

Les fils des meilleures familles servaient dans la cavalerie. A ce titre, ils sont représentés sur les intailles tantôt, comme sur les stèles attiques, chevauchant au pas ou au galop[2], tantôt descendant de leur monture ou marchant à côté d'elle[3]. C'est presque un chef-d'œuvre qu'un scarabéoïde qui était un des joyaux de la collection Tyskeviez (fig. 19). Un jeune homme nu, prenant sur le sol son point d'appui de la jambe gauche projetée en avant, retient par les rênes un cheval qui cherche à se cabrer. Ces tableaux de la vie équestre se complètent par des représentations de quadriges qui sont vus les uns de face (Pl. III, 21) et les autres de profil[4].

Les figures féminines sont ici très rares ; elles ne sont guère représentées que par quelques images de déesses. Ce n'est pas sans quelque étonnement que l'on constate l'absence d'un type dont les exemplaires ont été alors multipliés par les sculpteurs et les *coroplathes*, celui de la femme en vêtements de fête qui apporte son offrande au temple[5]. D'autre part, même au commencement du cinquième siècle, la plastique ne cherchait pas encore ses thèmes dans la nudité féminine. La seule image de ce genre que nous trouvions à citer est celle d'une femme qui, accroupie devant une fontaine, se penche pour y remplir son urne. Elle est nue ; c'est pour la verser sur son corps qu'elle recueille l'eau qui s'échappe d'une gueule de lion (fig. 45). L'idée de ce sujet a pu être suggérée par une de ces scènes de bain que les peintres céramistes aimaient à dessiner sur leurs vases[6].



45. — Scarabée. Agate. Furtwaengler, pl. VIII, 28.

1. Furtwaengler, pl. VII, 61 ; VIII, 50, 53 ; IX, 6.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 51 388. *Die attischen Grabsteine*, pl. I, IX, X, XI.
3. Furtwaengler, pl. VIII, 62, 63, 64 ; IX, 13, 15.
4. Furtwaengler, pl. IX, 10 ; VIII, 55.
5. Voir toutes les *corés de l'Acropole* (*Histoire de l'Art*, t. VIII).
6. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 36-38.

Nombre d'intailles représentent des têtes détachées, surtout des têtes de guerriers casqués. Il y en a de barbues (Pl. III, 5. Bibl. nat.) ; il y en a d'imberbes (Pl. III, 11. Bibl. nat.). En voici une où le casque fait défaut, que l'on remarquera pour le singulier allongement du crâne (Pl. III, 15, 17. Scarabée. Cornaline brûlée. Bibl. nat.). Il y a aussi des masques d'un aspect bizarre, aux grands yeux ronds, à la large bouche ouverte qui laisse voir les dents[1]. Ne seraient-ce pas des masques de démons?

Au début de l'âge archaïque, c'est une rareté que les bagues à chaton plein, où l'image est gravée à même le métal dont est fait l'anneau ; vers le début du sixième siècle, elles deviennent plus communes ; mais la tablette du chaton y offre une autre disposition que dans les bagues mycéniennes de la même sorte. Là le champ ovale de l'image a son grand axe parallèle à la longueur du doigt[2]. Ici, au contraire, cet axe est perpendiculaire à cette même longueur. La forme de cette tablette rappelle l'Égypte. C'est celle de ce cartouche aux angles arrondis où les scribes inscrivent le nom et les titres du roi.



46. — Chaton d'anneau. Agrandissement au double. Furtwængler, t. III, fig. 77.

Tous ces anneaux à chaton de métal incisé proviennent de l'Étrurie; mais, comme les vases peints que renferment les sépultures de cette contrée, ils sont de travail grec. C'est ce que suffirait à indiquer le choix des thèmes. Sur la table d'un anneau d'or, on voit Apollon, monté sur un char que traînent deux chevaux ailés (fig. 46). Penché en avant, il décharge ses flèches sur Tityos. Le géant s'enfuit, le flanc déjà percé de deux traits. Devant lui, une figure de femme. C'est la déesse Gé, la terre dont il est le fils et dans les bras de laquelle il cherche un refuge. Sur un vase qui a été aussi ramassé dans une tombe étrusque, ce sujet est traité presque de la même façon que sur la bague (fig. 47). Une seule différence : dans la peinture, il y a, derrière Apollon, un griffon. Rien de pareil dans le chaton; le graveur n'y aurait pas trouvé la place de ce détail. A cela près, les personnages sont les mêmes, dans des attitudes toutes semblables. De part et d'autre, même forme du char et des ailes; même chien courant entre les jambes des chevaux. On a l'impression que les deux objets, le vase et

1. Furtwængler, pl. VIII, 61.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 420 et 421.

l'anneau, sont sortis d'ateliers voisins, d'un même milieu d'ouvriers d'art. A ce propos on a émis une hypothèse que confirme l'étude de certains des produits de la céramique qui ont été recueillis dans les nécropoles de Vulci et de Caere.

Il n'a pas été retrouvé, en Grèce et en Ionie, un seul de ces anneaux où la gravure est exécutée dans le métal du chaton. Ce qui prédomine, dans ces intailles sur or et sur argent, c'est l'élément surnaturel et fantastique. Par leur caractère, les images que l'on y relève rappellent les figures que l'art toscan a partout semées dans les ouvrages qui portent la marque propre de ses idées et de son goût. Des ouvriers grecs, a-t-on dit, se seraient établis, par petits groupes, dans les principales cités de l'Étrurie. Ils auraient continué d'y traiter leurs thèmes



47. Peinture de vase. Bibl. nat. Furtwængler, t. III, fig. 29.

favoris et leur main y aurait gardé ses procédés de facture ; mais, en même temps, ils se seraient préoccupés de présenter à leur riche clientèle des formes qui fussent familières à ses yeux. Dans toute la première moitié du sixième siècle, les Phocéens ont dû être au premier rang de ces artisans étrangers. C'est eux qui, de tous les Ioniens, poussent alors vers l'Occident les pointes les plus hardies. Ils s'ouvrent l'Espagne ; ils fondent Massalia. Un peu plus tard, ils cherchent à se fixer en Corse. Ils en sont chassés par la coalition des Étrusques et des Carthaginois ; mais ils sont plus heureux dans l'Italie méridionale. Ils y donnent naissance à cette cité de Velia qui est connue pour la beauté de ses monnaies d'argent[1].

Un phénomène curieux, que nous devons signaler ici au passage sans nous arrêter à en fournir les preuves, c'est l'influence que, dès cette époque, l'art grec commence à exercer sur les graveurs phéniciens[2]. Cet art est, dès lors, animé d'une vie assez intense pour faire sentir son ascendant à ceux dont il avait été d'abord l'élève attentif et

1. Furtwængler, t. III, p. 89-90.
2. Furtwængler, t. III, p. 108-115.

docile. Par une sorte de choc en retour, il leur impose déjà, dans une certaine mesure, l'imitation de son style et de ses types ; il prélude ainsi à son triomphe final, à ces conquêtes successives qui feront de lui, à partir du quatrième siècle, dans notre Occident, l'art de toute l'humanité civilisée.

C'est à propos des figurines en terre cuite que l'on a noté le moment où tend à se prononcer, dans le domaine de la forme, cette réaction du génie hellénique[1] ; mais elle n'est pas moins marquée et elle se produit à la même heure sur le terrain de la numismatique et de la glyptique. Pour ne parler à présent que de celle-ci, on relève maintes traces très visibles de ces contacts et de cette action dans des intailles, certainement exécutées par des ouvriers phéniciens, dont quelques-unes proviennent de Cypre, d'autres des côtes de Syrie et un plus grand nombre encore des tombes de Carthage et surtout des nécropoles de la Sardaigne, où abondent ces scarabées, la plupart taillés dans le jaspe vert. Nous avons déjà donné maints échantillons de ces pierres gravées[2] ; nous ne saurions nous attarder à y revenir. Par une minutieuse analyse, l'historien de la glyptique a mis en lumière les analogies que présentent, de la série grecque à la série phénicienne, tels ou tels types que la Grèce prit à l'art oriental pour les lui rendre ensuite modifiés, épurés et ennoblis. Cette comparaison, il l'établit, par exemple, pour le type égypto-phénicien du dieu Bes, ce nain ventru, au rire presque bestial, aux yeux saillants, au nez camard, à la bouche lippue, d'où pend une grosse langue. Avec ses bras épais, avec ses courtes jambes, avec le relief de ses fesses énormes, le personnage n'a pas un aspect moins bizarre vu de dos que de face[3]. Il semble que l'art grec, quand il en était encore à chercher ses moyens d'expression, ait emprunté à la figure de Bes certains des traits qui lui ont servi à créer et à caractériser le type d'Héraclès, celui du Silène, peut-être aussi celui de la Gorgone ; mais, plus tard, quand, en Grèce, l'effort de plusieurs générations d'artistes eut défini le type d'Héraclès et lui eut donné une certaine beauté, on vit s'en rapprocher le type du Bes phénicien. Celui-ci se redressa sur ses jambes qui, dans ses plus anciennes images, semblaient ne pas pouvoir soutenir le

1. Heuzey, *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, 1882, p. 82-86. C'est ce savant qui a le premier prononcé ces mots de *choc en retour*, *d'action en retour*, qui, depuis lors, sont devenus d'un usage courant dans la langue des archéologues.

2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 423, 424, 428, 441-443, 447, 476.

3. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 534-536 ; t. III, fig. 279, 294, 418.

fardeau de son torse massif[1]. Il devint, lui aussi, un dompteur de monstres. Il étreignit le lion à la gorge ou l'emporta, pantelant et vaincu, sur ses larges épaules[2]. Le type de la Gorgone s'insinua, lui aussi, dans cette glyptique orientale. Il s'y fit sa place à côté de celui dont, selon toute apparence, il était issu au temps jadis. Voici un scarabée qui provient de Tharros, en Sardaigne (fig. 48). La Gorgone, le buste nu, y tient des deux mains un masque de Bes.

De ces emprunts, il serait facile de citer bien d'autres exemples. C'est la forme du Triton grec donnée à ce dieu poisson qui, depuis des siècles, était adoré en Syrie. C'est un dieu de la mer qui paraît être une contrefaçon du Poseidon hellénique. C'est l'emploi très fréquent de cette attitude toute conventionnelle dont usait l'art archaïque, chez les Ioniens, pour figurer l'élan de la course. C'est, sur beaucoup de ces intailles, le champ rempli par un de ces masques, par une de ces têtes isolées que les graveurs grecs aimaient à mettre sur leurs cachets. A toutes ces imitations, nous devinons que, dès lors, dans les ateliers phéniciens, en Sardaigne comme en Syrie, on n'hésitait pas à s'avouer la supériorité de l'art grec et à en copier les motifs. Ces pastiches ne sauraient d'ailleurs tromper l'œil d'un connaisseur. La facture y a toujours, même dans les pièces où le travail est le plus soigné, une certaine sécheresse et une certaine froideur.



48. — Furtwaengler, pl. XX, 69.

Chez les Grecs, au contraire, le désir de s'en référer à la nature et d'en fournir une transcription fidèle s'annonce déjà dans les plus anciennes intailles; mais l'effort y est plus intéressant par les visées dont il témoigne que par l'heureux succès de l'exécution. C'est ainsi que là, pour indiquer les divisions de la masse charnue des muscles droits antérieurs de l'abdomen, il fait saillir sur le ventre trois bourrelets parallèles (Pl. I, 18, 24) ou parfois laisse dans le vague tout le modelé de cette région du corps. Plus tard, celui-ci devient, dans l'image, plus conforme à la réalité. La *ligne blanche* est très nettement marquée et le double renflement que forment les chairs, entre les aponévroses, des deux côtés de ce sillon vertical, est représenté par trois ou quatre petites boules décapées à la bouterolle (Pl. I, 8). Il y a, sans doute, dans ce procédé de rendu, quelque chose de conventionnel; mais on y devine tout au moins le ferme propos de repro-

1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 21 et 22.
2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 295-298.

duire avec sincérité les traits caractéristiques du modèle. C'est ce que l'on sent aussi dans le dessin du reste de la personne et particulièrement des membres. Ceux-ci ne sont d'abord figurés que d'une façon toute sommaire et presque schématique; mais, à mesure que l'artiste devient plus habile, il s'attache à donner assez de vigueur et d'accent au contour pour que l'on y distingue le relief des muscles principaux. D'ailleurs, là même où l'outil s'est montré le plus adroit, il y a toujours, dans ces indications, quelque dureté. Le graveur est contraint, par l'étroitesse du champ, à tellement simplifier le tracé de sa figure qu'il lui est malaisé d'y rappeler ces méplats par lesquels, dans la nature, se relient les uns aux autres les divers plans qui se superposent et s'entrecoupent dans l'enveloppe du squelette. Pour obtenir l'effet voulu, il insiste, il appuie, il souligne. La musculature a parfois, dans les meilleurs de ses ouvrages, quelque chose de cette lourdeur que nous avons signalée dans certains des bas-reliefs du Trésor de Cnide[1]; c'est le cas dans l'Héraclès en course de la collection de Luynes (Pl. I, 20. Bibl. nat.). Il serait facile aussi de relever, dans les pièces mêmes où l'art paraît le plus avancé, certaines fautes de dessin dont l'exemple était donné au graveur, jusqu'à la veille des guerres médiques, par le statuaire contemporain. C'est l'œil de face dans une tête de profil, détail qu'il n'est possible de constater que sur les originaux; c'est le buste qui se développe dans toute sa largeur au-dessus de cuisses qui sont vues de côté (Pl. I, 20); c'est, pour les membres inférieurs, un léger désaccord dans la manière dont se présentent les deux jambes.

Voici, par exemple, une curieuse intaille où ce défaut est très sensible (Pl. I, 24. Scarabée. Jaspe vert. Bibl. nat.). Elle représente un guerrier qui, de son bras gauche, se couvre d'un large bouclier rond. La main droite tient une longue lance. Dans le champ, une longue lance, derrière le guerrier et, sous celui-ci, une couronne; la tête et le corps du personnage sont modelés avec beaucoup de justesse et de sûreté, mais les jambes sont disposées de si étrange façon que l'on se demande quel est le mouvement que le graveur a voulu représenter. On a proposé de voir là un combattant qui, étendu à terre, retire de son flanc le javelot qui l'a blessé[2]; mais un soldat couché sur le sol pourrait-il faire ainsi le grand écart, avec une jambe allongée à gauche et l'autre repliée à droite. Nous verrions plutôt là une variante hasar-

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 378.
2. C'est ainsi que cette intaille est décrite dans l'inventaire manuscrit du Cabinet.

deuse, une exagération de l'attitude par laquelle l'art archaïque cherchait à indiquer l'élan d'une course rapide (Pl. I, 20). Ici, pour mieux marquer encore son intention, l'artiste, au lieu de fléchir la jambe de derrière, lui aurait donné l'extension horizontale. Il aurait, dans son désir d'atteindre à l'expression, forcé l'effet.

Autant qu'à la beauté de la forme nue, le graveur est sensible à celle du mouvement; mais il n'imite pas l'audace du graveur mycénien. Celui-ci avait, comme on dit, joué la difficulté. Sans se tourmenter des chances d'insuccès, il s'était essayé tout d'abord à rendre les mouvements les plus violents et, au prix de maintes incorrections, il avait eu, dans cet ordre de tentatives, des réussites très heureuses. Le graveur du sixième siècle procède autrement. Au début, il se contente d'un très petit nombre d'attitudes qu'il s'est longuement exercé à reproduire. Ainsi il en est une pour laquelle il a une prédilection très marquée. C'est celle de l'agenouillement, qui se prête mieux qu'aucune autre à remplir le champ du cachet. Peu à peu il s'enhardit; il diversifie les mouvements. Les plus vifs, comme celui d'Héraclès aux prises avec le lion de Némée, n'effrayent pas son burin (Pl. I, 21). Il recherche ceux qui amusent l'œil par leur imprévu, tel que celui du même héros occupé à rattacher sa sandale (fig. 49), et celui du jeune homme dont toute la vigueur se bande à retenir un cheval qui se cabre (fig. 19). Le corps se présente par devant, de côté, quelquefois même, dans ce qui paraît être l'image d'un discobole, de dos (cul-de-lampe à la fin du chapitre). L'artiste s'essaye même, mais non encore sans gaucherie, aux raccourcis. Voyez cet homme nu, accroupi, dont les deux jambes fléchies font face au spectateur (fig. 50).



49. — Scarabée. Cornaline. Furtwængler, pl. VIII, 3.



50. — Chaton d'un anneau d'or. Bibl. nat. Furtwængler, pl. X, 12.

Dans la figuration de la draperie, même progrès. Les plis de l'étoffe n'avaient d'abord été indiqués que par quelques traits d'une régularité toute géométrique; mais, sur des intailles qui doivent dater de la seconde moitié du sixième siècle, ces plis ont la même finesse que dans les bas-reliefs du Trésor de Cnide. La légèreté de la tunique de lin est assez bien rendue pour que l'on devine, sous ce voile transparent, les formes du corps (fig. 25). Quant aux cheveux et à la barbe, les mèches n'en ont d'abord été rendues que par des raies parallèles ou par un cordon de perles, comme sur certaines têtes très anciennes; mais, sur les moins archaïques de ces cachets, la chevelure se partage

en boucles qui se répandent autour du front et sur la nuque avec une pleine liberté (fig. 33).

Il ne reste, au terme de cette étude, qu'une question à examiner. Où se sont produites, en Grèce, à partir du septième siècle, cette renaissance et cette floraison de la glyptique auxquelles sont dues les intailles que nous venons d'étudier? C'est vers l'Ionie que tout nous invite à tourner nos regards. Les textes historiques, le style des intailles, le dialecte dans lequel sont écrites les inscriptions qui s'y lisent, tout concourt à suggérer l'idée que les artistes ioniens ont joué le principal rôle dans cette restauration d'un art disparu et dans le rapide essor qu'il a pris. Certains traits, dans les ouvrages qui datent du premier réveil de cet art, s'expliquent par la persistance des traditions du style mycénien. Or on constate que celles-ci se sont conservées plus longtemps en Ionie que dans le reste de la Grèce. Les intailles où l'on croit retrouver le plus vive la trace de ces survivances proviennent, pour la plupart, d'une de ces îles de la Mer Égée qui, à cette époque, subissaient toutes l'influence de la brillante civilisation ionienne. Nous savons de source certaine que Théodoros de Samos, ce hardi novateur, s'est complu au travail des pierres dures et le seul *dactylioglyphe* dont le nom nous soit connu par un témoignage historique, pour l'âge archaïque, est un autre Samien, Mnésarchos. C'est l'alphabet ionien, avec ses variétés locales, que l'on reconnaît dans le plus grand nombre des signatures d'artistes ou de propriétaires que portent quelques-unes de ces intailles. Dans maintes figures, on croit retrouver quelque chose de l'élégance et de la souplesse qui caractérisèrent de bonne heure les ouvrages de la statuaire ionienne. Il est même tel détail qui porte en lui sa marque d'origine. C'est ainsi que, sur une des plus belles intailles de cette série (fig. 19), le harnais du cheval a pour ornement des fleurs de lotus; or c'est là un motif dont l'emploi est familier au décorateur ionien. Celui-ci l'a prodigué sur les vases peints, sur les sarcophages de Clazomène, sur les appliques de métal, ailleurs encore.

Selon toute probabilité, ce fut donc d'ateliers qui se fondèrent dans la Grèce d'Asie et dans les îles voisines que sortirent les premières pierres gravées, au septième siècle et pendant la première moitié du sixième; puis, quand se fut répandu partout l'usage de ces cachets, des ouvriers ioniens durent, pour chercher de nouveaux clients, aller s'établir un peu partout, dans la Grèce d'Europe et jusque dans les colonies lointaines; ils y portèrent avec eux leurs outils et leurs procédés. Ce qui ne put manquer d'accélérer encore cet exode, ce fut l'invasion

perse et, un peu plus tard, les désastres qui suivirent la grande révolte de l'Ionie. Parmi les intailles ici reproduites dont la facture est le plus libre, il en est plus d'une qui peut avoir été exécutée à Corinthe, à Sicyone ou à Argos, à Athènes ou à Égine, dans l'une ou l'autre des villes où les œuvres de la statuaire suggéraient au graveur des motifs d'un heureux effet et lui fournissaient des motifs à imiter et à réduire ; mais, dans le domaine de l'art comme dans celui de la pensée pure, de l'histoire, de la science et de la spéculation philosophique, c'était les Ioniens qui avaient donné le branle. Les Grecs d'Europe, longtemps attardés, ont profité de ces leçons et de ces exemples. Sur une terre mieux abritée que ne l'était la Grèce d'Asie contre les entreprises des conquérants orientaux, ils ont pu, après les malheurs de l'Ionie, continuer à marcher, d'un pas ferme et sûr, dans les voies que leur avait ouvertes le hardi génie de ces précurseurs et de ces initiateurs.



CHAPITRE XV

LA NUMISMATIQUE
THÉORIE GÉNÉRALE DE LA MONNAIE GRECQUE

§ 1. — L'INVENTION DE LA MONNAIE

Nous avons, en traitant de la Lydie, accepté la tradition qui attribuait aux rois lydiens de la dynastie des Mermnades l'invention de la monnaie[1]. Cette tradition avait pour garant un témoin dont il est difficile de récuser l'autorité, Xénophane de Colophon[2]. Xénophane vivait au sixième siècle, dans une contrée qui confinait à la Lydie et qui y était même rattachée par des liens de vassalité. Pour les besoins du commerce que faisaient avec l'intérieur les villes de la côte, les monnaies frappées à Sardes devaient circuler en abondance à Colophon même et dans toute l'Ionie. D'ailleurs Xénophane s'intéressait fort à tout ce qui touchait au passé de son peuple. Avant de se livrer à ces spéculations philosophiques qui firent de lui le premier maître de

1. *Histoire de l'Art*, t. V, l. VIII, ch. II, § 2. — Presque à chaque page dans les notes des deux chapitres XV et XVI du livre XIII nous renvoyons à deux ouvrages que nous avons eus constamment sous les yeux quand nous esquissions ce résumé de l'histoire des origines du monnayage des cités grecques. C'est d'abord le livre, malheureusement inachevé, de François Lenormant : *La monnaie dans l'antiquité, leçons professées dans la chaire d'archéologie près la Bibliothèque nationale en 1875-1877*, 3 vol. in-8°, Lévy, Maisonneuve et Fenardent, 1878-1879. C'est surtout l'ouvrage en cours de publication de notre confrère M. Babelon : *Traité des monnaies grecques et romaines*, in-4°, Ernest Leroux. Voici ce qui en a paru jusqu'à présent. Première partie. *Théorie et doctrine*. t. I, 1901. Deuxième partie. *Description historique*. T. I, *comprenant les monnaies grecques depuis les origines jusqu'aux guerres médiques*, 1907. T. II, *comprenant les monnaies de l'empire des Perses achéménides, de l'Orient sémitique et de l'Asie Mineure, aux cinquième et quatrième siècles avant J.-C.* 1910. Troisième partie : *Album des planches* ; I à LXXXV, 1907 ; LXXXV à CLXXXV, 1910. On trouvera discutés, dans ces ouvrages, tous les problèmes, souvent assez compliqués et assez obscurs, qui se posent devant l'historien. Nous ne pouvions entrer dans ces débats Nous avons dû nous contenter de suivre ces guides très sûrs et d'exposer brièvement, d'après eux, les résultats qui paraissent être le mieux acquis à la science numismatique.

2. Pollux, IX, 83.

la célèbre école d'Elée, il avait écrit un long poème sur la fondation de sa cité natale et sur le concours que celle-ci avait prêté aux entreprises coloniales des Phocéens. Nul n'était donc mieux en mesure d'être exactement informé des origines d'un instrument d'échange dont les avantages avaient été assez vite saisis par les Grecs du littoral pour que ceux-ci se fussent empressés de s'en approprier le bénéfice. Xénophane donnait là un renseignement qu'il devait tenir de première main. S'il est né, comme on le croit, vers 620, son père ou tout au plus son aïeul avaient vu paraître sur le marché les premiers lingots d'or pâle où un chef d'Etat eût mis sa marque.

Voici encore ce qu'un autre Grec d'Asie, Hérodote, écrivait au cours du siècle suivant : « Les Lydiens sont, à notre connaissance, les premiers hommes qui aient fait usage de monnaie frappée, en or et en argent[1]. » Longtemps on n'avait vu dans cette assertion d'Hérodote qu'une pure et simple confirmation du témoignage de Xénophane. On a, tout récemment, proposé de ce texte une autre interprétation. Les monnaies lydiennes que l'on assigne à Gygès, à Sadyatte et à Alyatte sont toutes faites de cet alliage naturel que les Grecs appelaient *or blanc* (λευκὸς χρυσός) ou *électrum*. C'est seulement sous Crésus que la monnaie d'électrum est remplacée par une monnaie d'or pur et par une monnaie d'argent. Hérodote n'aurait-il pas voulu dire que les Lydiens furent les premiers qui réussirent à séparer l'or et l'argent, jusqu'alors étroitement associés dans le minerai que la frappe mettait en œuvre[2]. Ce dont il les louerait, ce serait d'avoir su les premiers fabriquer des monnaies en métal pur, *or* et *argent*.

L'hypothèse est ingénieuse; mais nous craignons qu'elle ne pèche par trop de subtilité. Hérodote, croyons-nous, n'a voulu qu'enregistrer un fait qui était de notoriété publique dans toute la Grèce d'Asie, la priorité d'invention que l'historien avait à porter au compte de la monarchie lydienne. Les termes dont il se sert là paraissent, on ne saurait le nier, s'appliquer plutôt à la monnaie du dernier roi de Sardes qu'à celle de ses prédécesseurs; mais c'est que, du temps d'Hérodote, on ne rencontrait plus guère, sur les marchés de l'Ionie, les vieux statères en or pâle des premiers Mermnades. Ce qui, pour Hérodote, au commencement du cinquième siècle, représentait le monnayage lydien, c'était les espèces d'or et d'argent frappées par Crésus.

1. Λυδοὶ πρῶτοι ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν νόμισμα χρυσοῦ καὶ ἀργύρου κοψάμενοι ἐχρήσαντο (Hérodote, I, 94).

2. Six, *Numismatic chronicle*, 1890, p. 210, n. 69.

Le titre en était excellent. Émises en très grande quantité, elles ont dû rester en cours pendant bien des années après la conquête perse, dans cette satrapie d'Asie Mineure qui avait Sardes pour capitale. Hérodote n'était pas numismate. Il ne s'est pas enquis des types rudimentaires par lesquels les ateliers de Sardes avaient préludé à ces *Créséides*, comme on les appelait, qu'il voyait encore si recherchées dans toute la péninsule anatolienne. C'est à ces *Créséides* qu'il a tout naturellement songé, quand il a cru devoir attribuer aux Lydiens la merveilleuse invention dont ne s'étaient avisées, toutes riches et policées qu'elles fussent, ni l'Égypte ni la Chaldée.

Entre les pièces que l'on assigne à Gygès et les premières qui aient été frappées dans les grandes villes de l'Ionie, la ressemblance est telle qu'il a fallu, pour faire la distinction, se prévaloir de très légers indices. Même matière, même forme, même taille, même aspect. Toutes ces pièces, à quelque atelier qu'on les rapporte, paraissent dater du même temps. Cette étroite ressemblance a suggéré un doute. Les vrais inventeurs, s'est-on demandé, ne seraient-ce pas les Ioniens? Sous les Mermnades, les Lydiens, tout en bataillant contre leurs voisins d'Ionie, se sont montrés admirateurs très passionnés de la civilisation et des arts de la Grèce. Peut-être est-ce à l'imitation des Grecs de Milet ou d'Éphèse qu'ils se sont mis à battre monnaie.

Toute spécieuse que soit cette conjecture, nous ne pensons pas qu'il y ait lieu de s'y arrêter. Ce qui a dû donner aux souverains de la Lydie l'idée d'apposer ainsi sur des flans d'électrum cette empreinte qui était comme le sceau du roi, ce furent à la fois les conditions naturelles du milieu où s'établit leur pouvoir et les exigences du commerce auquel se voua le peuple qu'ils gouvernaient. Grâce à l'exploitation des filons quartzeux du Tmolos et du Sipyle ainsi qu'au lavage des sables aurifères qu'entraînent les fleuves qui descendent du plateau phrygien, ces princes disposaient d'une quantité considérable de métaux précieux. D'autre part, les relations amicales qu'ils entretenaient avec l'empire assyrien leur avaient permis d'organiser un service régulier de caravanes qui, des grandes cités industrielles du bassin de l'Euphrate, venait aboutir à Sardes, leur capitale. Or, si le commerce maritime, auquel le fret de retour est nécessaire, a besoin d'un équivalent en nature et non d'un paiement en espèces, il n'en est pas de même du commerce continental. « Là, tout excès de bagages entraînant un surcroît d'animaux de transport, l'armateur de caravanes, pour les achats de la route, est intéressé à remplacer la mar-

chandise, valeur encombrante et lourde, par une valeur portative, le métal[1]. » A cette fin, les caravaniers devaient emporter avec eux une provision de ces anneaux ou de ces barres d'or ou d'argent que nous voyons figurés dans les peintures égyptiennes[2]; mais il fallait sans cesse recourir à la balance pour s'assurer que ces lingots avaient bien le poids qui leur était assigné par les usages locaux. Ce fut une idée géniale que de supprimer la nécessité de ces pesées en imprimant au lingot une marque qui en indiquât et en garantît la valeur[3].

On se demande comment cette idée, qui nous paraît très simple, n'était pas venue à l'esprit de quelque monarque égyptien ou chaldéen; mais personne ne l'avait eue avant les premières années du septième siècle. C'est ce que concourent à démontrer le témoignage des écrivains anciens et celui des monuments. S'il en est ainsi, on n'a aucune raison de révoquer en doute les assertions concordantes de Xénophane et d'Hérodote. Celui-ci, là où il assure que les Lydiens ont été les premiers de tous les hommes à lui connus qui aient battu monnaie, ajoute qu'ils « ont été les premiers κάπηλοι »[4]. Quel sens précis prêtait-il à ce mot? On a beaucoup discuté à ce sujet; mais ce qui est certain, c'est que, par l'emploi de ce terme, l'historien entendait affirmer que ce peuple avait fait preuve d'aptitudes très spéciales pour un certain genre de commerce, pour un commerce qui se distinguait, par certains traits caractéristiques, du commerce de troc que les Phéniciens pratiquaient, depuis plusieurs siècles, sur tous les rivages de la Méditerranée[5]. Selon toute apparence, ce qui, dans sa pensée, faisait la différence entre les marchands qu'étaient les Phéniciens et ceux qu'il désigne comme des κάπηλοι, c'est que ces derniers, à l'inverse des

1. Radet, *La Lydie et le monde grec au temps des Mermnades*, p. 157. Personne n'a mieux étudié la Lydie que Radet, et n'a défini avec autant de précision qu'il l'a fait dans ce mémoire le rôle que cet État et ce peuple ont joué comme intermédiaires entre la civilisation de l'Asie euphratique et la Grèce ionienne. Du même, dans la *Revue des Universités du Midi*, 1895, p. 118-121, *L'invention de la monnaie. Phidon d'Argos*.

2. *Histoire de l'Art*, t. V, fig. 156.

3. Aristote a très bien saisi l'avantage qu'un peuple industrieux et commerçant trouvait à l'invention de la monnaie : « On convint de donner et de recevoir, dans les échanges, une matière qui, utile par elle-même, fût aisément maniable dans les usages de la vie. Ce fut du fer, par exemple, de l'argent ou telle autre substance analogue, dont on détermina d'abord la dimension et le poids, puis qu'*enfin, pour se délivrer des embarras de continuels mesurages, on marqua d'une empreinte particulière, signe de sa valeur* (*Politique*, I, 6).

4. Hérodote, I, 94.

5. Hérodote a une idée très nette des conditions dans lesquelles s'exerçait le commerce phénicien; il les indique dès le début de son ouvrage (I, 2).

premiers, usaient de la monnaie pour accélérer et simplifier les opérations de leur négoce.

Malgré leur activité industrielle et commerciale, les cités grecques de l'Ionie ne possédaient pas une masse de métal précieux qui se pût comparer à celle que les monarques lydiens avaient à leurs ordres. Ce n'est pas chez elles, c'est chez ces princes qui étaient comme embarrassés de leur richesse que l'on a dû imaginer d'appliquer à cet usage une portion du capital disponible. D'ailleurs, si ce sont les besoins du commerce terrestre qui ont provoqué les essais d'où est née la monnaie, ces besoins se sont fait sentir à Sardes avant d'avoir été éprouvés à Éphèse ou à Milet. Les marchandises que les caravanes apportaient de l'intérieur n'arrivaient à la côte qu'en traversant la Lydie. Après bien des semaines de marche, c'était dans les caravansérails de Sardes que ces convois rompaient charge. C'était de là que les entrepositaires lydiens, suivant les demandes qui leur avaient été transmises, dirigeaient vers l'un ou l'autre des ports du littoral telle ou telle série de ballots. N'est-ce pas à faire ce métier que Pythios de Sardes avait dû gagner l'énorme fortune qu'il s'était empressé de mettre à la disposition de Xerxès pour l'aider à subvenir aux dépenses de la guerre[1]? Pourquoi d'ailleurs, sur cet article, récuserait-on le témoignage des Grecs? Leur vanité nationale nous est connue. Pourquoi se refuserait-on à les croire sur parole quand, pour une fois, c'est à l'un de ces peuples auxquels ils donnaient le nom de *barbares* qu'ils attribuent le mérite d'une de ces inventions qui font époque dans l'histoire de l'humanité?. Nous pouvons les prendre au mot. C'est à l'Asie qu'ils ont emprunté le principe, le concept de la monnaie; mais, de ce qui n'était, à l'origine, qu'un expédient économique, ils ont su faire, en peu de temps, une œuvre d'art[2]. Tout ce que s'était proposé le monétaire lydien, c'était d'imprimer au flan une marque qui lui conférât une valeur définie. Sous le burin des monétaires grecs, cette marque, à bref délai, deviendra un bas-relief en raccourci. Chaque ville voudra mettre sur sa monnaie un type qui lui soit propre, qui la distingue de la monnaie des autres cités. Ces types, il faudra donc les varier à l'infini et l'imagination des graveurs de coins sera ainsi conviée à trouver toujours du nouveau. En raison de l'étroitesse du champ, ces artistes,

1. Hérodote, VII, 27-29.

2. En quelques mots, André Michel a très bien indiqué ce qu'était devenu l'art monétaire aux mains des Grecs, « un art », dit-il, « dont le champ est si borné et qui doit faire tenir comme dans le creux de la main des gouttes d'essence de vie, d'expression et de pensée » (*Journal des Débats* du 16 janvier 1909).

comme ceux qui gravent sur la cornaline ou sur le jaspe ne pourront atteindre à la précision et à la finesse du modelé qu'au prix d'un effort dont profitera leur talent, effort dont la marche se réglera sur celle de la sculpture contemporaine et en suivra tous les progrès. Dans ces conditions, y a-t-il vraiment lieu de disputer aux Lydiens l'honneur de l'heureuse initiative que s'accordent à leur prêter les historiens grecs? En ce qui concerne la monnaie comme pour beaucoup d'autres emprunts du même genre, la part de gloire qui revient aux Grecs est encore la plus belle. Les derniers venus du monde antique, ils ont hérité de tout le travail accompli par les civilisations antérieures, des idées qu'elles avaient conçues, des sciences qu'elles avaient ébauchées, des techniques diverses dont elles avaient inventé les procédés; mais, tout ce qu'ils ont ainsi reçu, ils l'ont développé, fécondé, mûri et mené jusqu'à la perfection.

Les pièces d'or pâle des premiers Mermnades, de Milet et d'Éphèse circulaient déjà depuis quelque temps en Ionie et dans les îles voisines quand les Grecs d'Europe voulurent avoir aussi leur monnaie. Ils n'avaient pas tardé à comprendre quels services rendait ce nouveau moyen d'échange. Ce fut, tous les témoignages sont d'accord à ce sujet, un roi d'Argos, Phidon, qui donna satisfaction à ce désir. C'est à ce titre que la tradition courante le faisait figurer parmi les personnages, les uns légendaires et les autres historiques, à qui, dans ses variations locales, elle rapportait l'invention de la monnaie[1]. Phidon n'a rien inventé; mais c'est à son initiative que seraient dues les premières monnaies qui aient été émises sur les rivages occidentaux de la mer Égée[2]. Ces monnaies, ce sont les pièces d'argent, à l'effigie de la tortue de mer, qui ont été frappées dans l'île d'Égine[3]; celle-ci dépendait alors de l'Argolide. Ces pièces, avec leur type d'un relief très franc, représentent un état plus avancé de l'art monétaire que ne le font les pièces d'électrum de Gygès et du premier monnayage milésien[4]. D'ailleurs si la *Chronique de Paros* reporte jusqu'au neuvième siècle le règne de Phidon, Hérodote, bien plus digne de créance, placerait vers le milieu du septième siècle le prince auquel ses contemporains auraient dû l'établissement du premier système complet et régulier de poids et de mesures qui ait été adopté dans tout le Péloponèse.

1. POLLUX, IX. 83.

2. *Chronique de Paros*, ligne 30. STRABON, VIII, III, 33; VI, 16.

3. Éphore affirmait que ces pièces provenaient de l'atelier d'Égine. STRABON, VIII, VI, 16.

4. LENORMANT, *La monnaie dans l'antiquité*, t. I, p. 132-136.

système d'après lequel avait été nécessairement calculée la taille de la monnaie royale[1]. Le rédacteur de la *Chronique*, auquel on peut imputer plusieurs autres méprises du même genre, a sans doute confondu en un seul personnage plusieurs rois argiens du même nom. Dans le passé lointain qu'il a en vue, Argos était déjà le plus puissant des petits États entre lesquels se partageait le Péloponèse.

Voici donc la conclusion qui s'impose. Dans le siècle qui suivra l'invention de la frappe officielle des métaux précieux, toutes les villes grecques de quelque importance, métropoles et colonies, vont se mettre à battre monnaie. C'est l'affaire du numismate de constituer pour chaque ville, en suivant autant que possible l'ordre chronologique, la série des pièces qu'elle a émises. Quant à nous, tout ce que nous retiendrons ici de sa laborieuse enquête, c'est le jour qu'elle a jeté sur le point de départ, sur les origines de l'art monétaire. Pour toutes ces séries, quelque diversité qu'elles présentent, il n'y a que deux têtes de lignes, la monnaie d'électrum des premiers Mermnades et de Milet, la monnaie d'argent de Phidon; mais celui-ci, quand il a monté son atelier d'Égine, n'a été qu'un imitateur. Une fois de plus nous avons constaté un fait dont la preuve nous avait été déjà fournie, sur d'autres terrains, par l'étude des monuments. Dans le domaine de l'industrie comme dans celui de la pensée pure, de la poésie et des arts du dessin, la Grèce d'Asie a toujours été en avance de plusieurs générations sur la Grèce d'Europe.

§ 2. — LA MATIÈRE ET LES PROCÉDÉS DE FABRICATION

Nous ne saurions ici, malgré l'intérêt que présente cette étude, rechercher par quelles pratiques les civilisations de l'Égypte et de la Chaldée avaient suppléé à l'absence des espèces monnayées, indiquer quel rôle les métaux précieux jouaient dans les échanges avant

1. HÉRODOTE, VI, 127 mentionne, parmi les prétendants à la main de la fille de Clisthène, tyran de Sicyone, un fils de Phidon, τοῦ τὰ μέτρα ποιήσαντος Πελοποννησίοισι. C'était vers l'an 607 que Clisthène avait commencé à gouverner Sicyone. Phidon aurait donc régné à Argos, d'après Hérodote, dans la seconde moitié du septième siècle. Le Phidon qu'Hérodote fait presque contemporain de Clisthène est pourtant bien le même que celui qui, selon l'auteur suivi par Pausanias (VI, XXII, 2), aurait, dans la huitième Olympiade (748 av. J.-C.), enlevé par la force aux Éléens la présidence des jeux olympiques. C'est cette même intervention violente d'un roi d'Argos que vise Hérodote quand, dans le curieux passage où il énumère tous les fils de noble race qui ambitionnaient l'hon-

l'invention de la monnaie, définir les deux systèmes pondéraux qui étaient en usage chez les Chaldéo-Assyriens ni montrer comment les Grecs ont appliqué à leurs lingots monétaires tantôt l'un tantôt l'autre de ces systèmes, non sans modifier, suivant leurs convenances particulières, le poids de la pièce qui servait d'étalon. C'est seulement à titre d'œuvres d'art que les monnaies ont leur place marquée dans cette histoire. Le *graveur en médailles*, comme on l'appelle aujourd'hui, n'est pour nous qu'un artiste qui applique au métal, dans des conditions très spéciales, les méthodes de la sculpture. Il est pourtant deux points sur lesquels nous ne pouvons nous dispenser d'insister, avant de passer en revue les plus curieux et les plus beaux ouvrages de l'art monétaire. Par leur forme et par leur aspect, les monnaies antiques diffèrent beaucoup des nôtres. C'est qu'aussi les procédés qui étaient employés pour les fabriquer différaient fort de ceux dont aujourd'hui l'on use dans nos hôtels des monnaies. La question de métier tient de trop près à la question d'art pour qu'il soit possible de les séparer. Lorsque auront été donnés brièvement, sur ce sujet, les détails nécessaires, nous devrons réunir et expliquer les termes par lesquels les Grecs désignaient d'ordinaire les divisions et subdivisions de leur monnaie. Ces termes, plus ou moins littéralement transcrits, ont passé dans la langue des numismates. Nous aurons trop souvent à nous en servir pour qu'il n'importe pas d'en définir le sens.

Les métaux qui, dans l'antiquité, ont été utilisés pour le monnayage sont ceux mêmes que les sociétés modernes affectent encore à cet usage, l'or, l'argent et le cuivre. Les anciens ont, de plus, fait état, à cette fin, d'une autre matière, de l'*électrum* (ἤλεκτρον), un alliage naturel ou artificiel d'or ou d'argent. C'était pour eux comme un quatrième métal. On a, de maintes cités grecques, comme Cyzique et Phocée, ainsi que, pour une autre époque, de maintes dynasties royales du monde hellénistique, des séries de pièces d'électrum. Le titre de cet alliage est loin d'être fixe. Il varie beaucoup d'une série à l'autre et parfois dans une même série. Certaines monnaies d'électrum sont

neur de s'allier au puissant Orthagoride, il ajoute, à propos de Phidon, aux mots que nous avons déjà cités, ceux-ci καὶ ὑβρίσαντος μέγιστα δὴ Ἑλλήνων ἁπάντων, ὃς ἐξαναστήσας τοὺς Ἠλείων ἀγωνοθέτας αὐτὸς τὸν ἐν Ὀλυμπίῃ ἀγῶνα ἔθηκε. Il semble s'être produit, chez les historiens de l'âge hellénistique, des confusions regrettables entre les différents successeurs de l'Héraclide Témenos ; peut-être, dans cette famille, le nom de Phidon se transmettait-il de père en fils ou reparaissait-il par intervalles. Dans l'embarras où nous jettent des assertions contradictoires, Hérodote, moins éloigné des événements, est encore le meilleur guide à suivre.

de l'or presque pur: elles n'ont guère plus de cinq parties d'argent contre quatre-vingt-quinze parties d'or. Dans d'autres, au contraire, la proportion est renversée et il n'y a guère que cinq pour cent d'or. Entre ces deux extrêmes, on rencontre tous les degrés intermédiaires. C'est tantôt l'or et tantôt l'argent qui est en excès. Crésus substitua aux monnaies d'électrum de ses prédécesseurs des monnaies d'or et d'argent, exemple que suivirent les rois de Perse, lorsqu'ils émirent leurs *dariques*. Quant aux villes grecques de l'Asie Mineure et des îles voisines, à de rares exceptions près, elles ne tardèrent point, elles aussi, à renoncer aux pièces d'électrum pour ne plus frapper que l'argent. Les villes de la Grèce européenne avaient, dès la première heure, débuté par la frappe de l'argent. Aucune cité grecque n'a frappé de monnaie d'or pendant la période qui se ferme par les guerres médiques.

L'argent forme ainsi la seule matière des pièces sur lesquelles portera notre étude. L'or qui a été monnayé par les rois de Lydie et de Perse, comme par les Grecs et plus tard par les Romains, est presque toujours pur, ou du moins il est censé tel. Il a été amené au degré de pureté que pouvaient lui faire atteindre les procédés d'affinage des anciens. Au contraire, dans l'antiquité comme de nos jours, l'argent monnayé a toujours contenu une petite quantité de cuivre. A l'état pur, l'argent est trop mou pour pouvoir servir à la fabrication des pièces destinées à passer de main en main; l'usure serait trop prompte. La proportion de l'alliage qu'il contient, dans les monnaies antiques, est très variable. L'argent des monnaies d'Athènes qui eurent toujours une réputation bien établie de bon aloi est généralement, avant Alexandre, à 985 millièmes de fin. Les statères d'Égine et de Corinthe donnent de l'argent à environ 961 millièmes; ailleurs, dans l'Italie méridionale et en Sicile, la proportion de l'argent descend parfois jusqu'à 910 millièmes. La monnaie d'appoint était fournie, chez les Grecs et les Romains comme dans nos sociétés modernes, par un alliage de cuivre rouge mêlé à un peu d'étain ou de zinc. Cet alliage, c'est ce que nous appelons le *bronze*. Nous le distinguons du cuivre et par sa composition et par ses propriétés. Les anciens, eux, n'ont jamais eu qu'un mot, χαλκός en grec, *æs* en latin, pour désigner à la fois le cuivre natif et les divers alliages dont ce métal formait la base. La quantité d'étain qui s'alliait au cuivre dans la monnaie grecque était à peu près la même que dans les bronzes de l'industrie et de la statuaire. Elle oscillait entre un huitième et un seizième du poids total. Le métal ainsi obtenu a une dureté considérable. Il ne s'use, au frot-

lement, qu'avec beaucoup de lenteur et ne s'oxyde qu'à la surface. Cette altération superficielle devient même une qualité. Elle donne naissance à ces patines qui font souvent, par la beauté de leurs tons, la joie des connaisseurs.

Deux procédés peuvent être employés pour la fabrication de la monnaie : couler le métal en fusion dans des moules composés de deux pièces en pierre réfractaire ou en terre cuite, ou bien frapper une lentille de métal solide entre deux coins où sont gravées en creux l'image et l'inscription que la pièce doit recevoir. Ce dernier procédé a été le seul usité dans la contrée et au cours de l'époque dont les limites ne seront pas dépassées dans cette étude. Le principe en était dès lors celui même du traitement que l'industrie monétaire fait maintenant encore subir aux flans de métal; mais le mode d'exécution du travail a beaucoup changé. Les anciens ne connaissaient pas les puissants outils dont cette industrie a été dotée, depuis le dix-septième siècle de notre ère, par les progrès de la mécanique, le balancier, puis le bélier hydraulique et la presse monétaire. Ils frappaient leurs monnaies au marteau. La percussion était ainsi plus lente et plus imparfaite. Elle donnait souvent lieu à des accidents de fabrication ; car il fallait plusieurs coups de marteau successifs pour obtenir le résultat que l'on obtient maintenant, quand il s'agit de nos monnaies où l'image n'a qu'un très faible relief, avec un seul coup du balancier.

D'après un maître à l'expérience duquel j'ai demandé conseil, les méthodes suivies par les graveurs des monnaies antiques différaient encore, à d'autres égards, de celles qui sont en usage de notre temps[1]. Quand un artiste, aujourd'hui, reçoit la commande d'une monnaie ou d'une médaille, voici comment il procède d'ordinaire. Il exécute, en terre, un modèle, dont les dimensions sont beaucoup plus grandes que ne doivent l'être celles de la pièce à frapper. Ce modèle, il le coule en plâtre, puis il le transporte, réduit dans la proportion voulue, sur un *poinçon* en acier, où l'image se détache en relief. Cette réduction et ce transport se font à l'aide d'une machine, inventée au dix-huitième siècle, qui est celle dont le travail est connu sous le nom de *procédé Collas*. Elle se charge du report, dont elle s'acquitte avec une parfaite exactitude. Elle rend ainsi au graveur en médailles le service que celui-ci, pour la *mise au point*, demande au praticien. Le travail étant ainsi dégrossi et poussé assez loin, le graveur l'achève au burin.

1. Conversation avec le graveur en médailles Chaplain, 20 décembre 1881.

Son poinçon ainsi terminé, il s'en sert pour obtenir le *coin*, où la gravure est en creux. Quand il apporte beaucoup de soin à son ouvrage, il retravaille encore sa figure dans le creux. Le coin s'obtient en enfonçant, par un certain nombre de coups du balancier, le poinçon, qui est en acier trempé, dans un morceau d'acier tendre. Après chaque coup de balancier, on recuit le coin. A suivre cette méthode, à faire précéder ainsi le coin par le poinçon, il y a un double avantage. Sa figure, l'artiste l'a en relief sur le poinçon. Il l'y voit telle qu'elle doit se présenter sur la médaille; il se rend mieux compte ainsi que par le creux de l'effet qu'il veut obtenir. De plus, si le coin casse à la frappe, ce qui ne laisse pas d'arriver, il reste le poinçon, tout prêt à donner un nouveau coin.

Il ne semble pas que le graveur grec s'y prît de cette façon. Sans doute, il commençait, lui aussi, par chercher sa figure dans l'argile plastique; mais il ne disposait pas d'un instrument qui lui permît de la transposer mécaniquement dans le métal. Sa maquette sous les yeux, il s'attaquait tout d'abord au coin, et c'était dans le creux qu'il modelait l'image. C'est ce que reconnaissent, à certains détails et à tout le caractère de l'exécution, les gens du métier. On a d'ailleurs la confirmation indirecte de l'hypothèse que suggère la nature du travail. Nous possédons plus d'un coin monétaire antique; mais il n'a jamais rien été retrouvé qui ressemble à un poinçon. Comme les anciens, les médaillistes de la Renaissance ne se sont pas astreints à graver des poinçons; on n'a d'eux que des coins. Ce qui leur a permis, comme aux graveurs grecs, de simplifier ainsi les opérations, ç'a été la décision et la sûreté de leur burin et de leur touret.

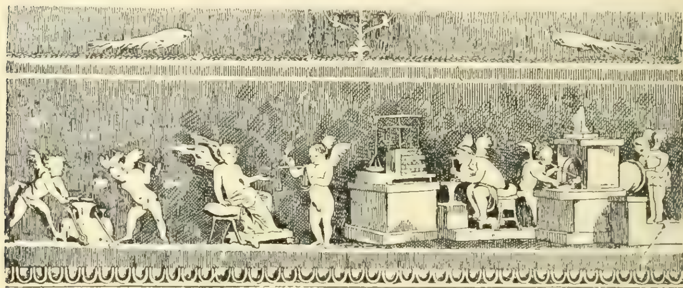
On se demande comment les anciens obtenaient, sans autre outil que le marteau, des pièces où l'image eût le très fort relief qu'elle présente dans nombre de monnaies, par exemple dans les grands décadrachmes de Syracuse ou dans les tétradrachmes des rois successeurs d'Alexandre. Aujourd'hui, pour frapper une médaille où l'image ait une aussi franche saillie, il faut donner de douze à quinze coups de balancier, en prenant d'ailleurs la précaution de faire recuire le flan après chaque coup porté par l'instrument. Or celui-ci a une bien autre puissance que le marteau manié par les bras les plus vigoureux. Voici comment l'artiste que j'ai consulté s'explique ce qui paraît au premier abord inexplicable. Il croit que les anciens frappaient le métal quand il était encore presque en fusion. Avec sa cuiller, l'ouvrier prenait dans le creuset la quantité de métal voulue, la *goutte*. Il la versait,

toute coulante, sur le coin qui donnait le revers, et, avant qu'elle ait eu le temps de se refroidir et de durcir, il posait, par-dessus, le coin qui donnait la face et il laissait retomber son marteau. La force du bras humain et le poids du marteau suffisaient à imprimer les deux images dans cette pâte encore molle. Le procédé ainsi employé aurait tenu tout à la fois de la fonte et de la frappe, de la fonte par la docilité avec laquelle le métal presque liquide se prêtait à épouser les formes de la matrice, et de la frappe par la fermeté que l'image devait au heurt violent du marteau. Ce qui ajoute à la vraisemblance de cette hypothèse, c'est l'aspect même des pièces antiques, ce sont les boursouflures et les fentes que l'on remarque souvent à la périphérie de la pièce. Ces défauts proviendraient d'un refroidissement qui se serait opéré trop vite, au contact de l'outil pressé de s'abattre sur le métal avant que celui-ci eût repris toute sa force de résistance.

On s'était fait, jusqu'ici, une idée un peu différente de la méthode dont usait, dans cette partie de sa tâche, le monnayeur grec. En général, on admettait que l'ouvrier, avant de battre le flan, le chauffait et le portait au rouge, afin de l'attendrir. Peut-être en effet n'en fallait-il pas davantage pour obtenir une frappe très nette, quand le type de la pièce à frapper ne devait point offrir un relief très accentué, ce qui était le cas le plus ordinaire. Il est possible que, le plus souvent, pour donner à la matière du flan la souplesse voulue, on se soit contenté de la dégourdir à la chaleur d'une flamme très vive. Les flans auraient alors été préparés d'avance, sous forme de lentilles métalliques toutes prêtes à recevoir l'empreinte qui les changerait en espèces courantes. L'ouvrier chargé de cette préparation avait à vérifier le titre du métal, avant de le couler dans ses moules, puis à surveiller la fonte, pour que chacun des lingots qu'elle fournissait eût exactement le poids que lui assignait le système monétaire de la cité qui émettait la monnaie. Le rôle qu'il jouait là dans l'œuvre à accomplir avait donc une grande importance. C'est ce dont témoigne l'allusion qui y est faite dans le titre officiel que portaient à Rome les magistrats monétaires, *tresviri auro, argento, ære flando feriundo*. On ne saurait s'étonner de nous voir demander ici à la pratique des ateliers romains quelques renseignements sur ce que pouvait être celle des ateliers grecs. Pendant toute la durée de la vie du monde antique, les procédés que l'industrie appliquait à la fabrication de la monnaie n'ont pas éprouvé de changements qui méritent d'être notés. Jusqu'à la chute de l'Empire romain et pendant tout le moyen âge, jusqu'au seuil des temps mo-

dernes, ils sont restés, à très peu de chose près, ce qu'ils étaient dans la Grèce du sixième siècle avant notre ère.

Étant donnée cette persistance stationnaire de la technique, ce n'est pas risquer de commettre un anachronisme que de reproduire, comme une fidèle représentation d'un atelier grec, la peinture qui, dans la maison des Vettii, à Pompéi, montre des Amours occupés à fabriquer la monnaie (fig. 51)[1]. *Premier tableau :* A droite, des deux côtés du fourneau, deux ouvriers, qui font chauffer les pastilles métalliques. Le premier, debout sur un escabeau, manœuvre des deux mains un soufflet à manches pour attiser le feu. Son compagnon maintient dans le



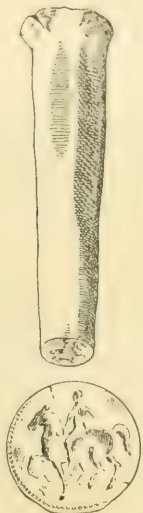
51. — Peinture de Pompéi représentant un atelier monétaire.

foyer le lingot au bout de ses tenailles et, de la main gauche, il porte un chalumeau dans lequel il souffle en le dirigeant sur le lingot, pour écarter la cendre et les scories que le chauffage au rouge amène sur la surface du métal. *Deuxième tableau :* Un Amour assis sur un siège, les pieds sur un escabeau, a devant lui une enclume sur laquelle, à l'aide d'un petit marteau, il prépare les flans pour la frappe. Devant lui, un comptoir sur lequel sont deux balances et des séries de petits poids alignés dans trois tiroirs superposés. *Troisième tableau :* Un Amour debout pèse un lingot en présence d'une femme ailée assise sur un siège sans dossier, devant lequel il y a un marchepied. Cette femme représente le contrôle des justes poids, l'autorité qui garantit la valeur des monnaies, celle qui, sur les pièces romaines, est personnifiée par la figure que la légende de celles-ci appelle tantôt *Æquitas* et tantôt *Moneta*. Mettez à la place de cette image symbolique, par la

1. Nous empruntons à Babelon l'image de cette peinture et la description qu'il en donne (*Traité*, partie I, t. I, p. 899-901).

pensée, un contremaître chargé de vérifier les pesées et vous rentrerez dans la réalité. *Quatrième tableau :* Deux Amours frappent la monnaie. Une enclume encastrée dans un énorme billot les sépare. L'un tient des deux mains une tenaille à matrices appuyée sur l'enclume. Le flan monétaire est entre les deux mâchoires de la tenaille. L'autre, armé d'un marteau à long manche, frappe à tour de bras. Un marteau et une tenaille de rechange sont appuyés contre le billot.

Ces instruments très simples, la balance, la tenaille, l'enclume et le marteau, sont figurés sur plusieurs deniers romains[1]. Quant aux coins dont l'empreinte venait se fixer sur le flan pris entre cette enclume et ce marteau, quelques-uns d'entre eux sont arrivés jusqu'à nous. On a deux ou trois coins de monnaies grecques et un plus grand nombre de coins romains. Le plus ancien que l'on puisse citer est un coin en fer qui donne le revers des monnaies d'argent de Philippe de Macédoine, père d'Alexandre. C'est celui que le monnayeur tenait à la main, le *trousseau* et non la *pile* encastrée dans l'enclume. Il est muni d'une longue tige dont la tête écrasée et taraudée porte les traces non équivoques de vigoureux et nombreux coups de marteau. Le type est mal conservé; mais, bien que la légende soit oblitérée, on reconnait assez nettement les contours du cavalier des statères d'argent de Philippe (fig. 52). On possède aussi le coin du revers d'une grande monnaie de Bérénice II, reine d'Égypte. Celui-ci, de forme cylindrique, était le coin de *pile*. Une oreillette en saillie sur le côté de la tige formait un point d'arrêt destiné à maintenir le coin bien en place, à empêcher qu'il s'enfonçât trop avant dans l'enclume (fig. 53).



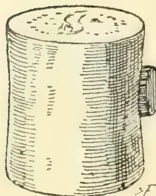
52. — Coin monétaire de Philippe de Macédoine. Élévation et face. Babelon, p. I, t. I, fig. 24.

Des coins monétaires qui se sont ainsi conservés, la plupart sont en bronze ; les autres sont des tiges de fer dont l'extrémité a été durcie à la trempe ou auxquels on a soudé une matrice en acier. Les anciens ne connaissaient pas l'analyse chimique. Ils n'ont pu savoir comment quelques atomes de carbone, en s'unissant au fer, en modifiaient les

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 901-904, fig. 19-23.

propriétés, de manière à créer ainsi un alliage qui offrait une bien autre dureté que le fer le mieux trempé ; mais, par les tâtonnements de la pratique, ils étaient arrivés à produire ce métal sans l'aide duquel ils n'auraient pu entreprendre certains travaux qu'ils exécutaient couramment. C'est l'acier qu'Aristote a en vue quand il parle du *fer purifié*[1]. C'était lui que l'on appelait le *chalyps*, parce que l'on attribuait l'invention des procédés qui permettaient de l'obtenir à ces métallurgistes du nord-est de l'Asie Mineure qui jouissaient, en Grèce, d'une réputation légendaire. Le pays des Chalybes, c'est cette province de *Tokat* et de *Sivas* où sont encore exploitées, aujourd'hui, des mines fort riches de fer et de cuivre.





33. — Coin monétaire de Berenice. Élevation et face. Babelon, p. I, t. I, fig. 27.

Les gens du métier estiment que les plus grands et les plus beaux des coins grecs étaient gravés au *touret*, c'est-à-dire avec l'instrument dont se servaient les graveurs de pierres fines. Ces procédés du lithoglyphe, nous les avons décrits à propos de la glyptique[2]. Des expériences instituées par d'habiles praticiens ont démontré que l'acier se laisse attaquer et travailler, comme les gemmes, par les forets de fer doux, imprégnés d'une poudre de diamant ou d'émeri, qui sont enchâssés dans l'essieu d'une petite roue qu'une pédale met en mouvement[3]. Les coins en acier trempé qui étaient ainsi obtenus devaient être soudés à une tige de fer. Celle-ci pouvait supporter les chocs réitérés du marteau. L'acier, plus cassant, se fût vite brisé sous les coups.

Ce travail de la gravure sur acier était long et minutieux. On ne devait s'y astreindre que par exception, quand la cité voulait avoir des pièces qui fussent des chefs-d'œuvre de l'art. D'ordinaire, on se contentait du coin de bronze ou de fer. Or ni le bronze ni le fer ne se laissent graver au touret. Avec ces métaux, on en était quitte à meilleur marché. Le coin de bronze s'exécutait au moyen d'un moule pris sur le modèle exécuté en cire ou en argile. La fonte était coulée dans ce moule. Si l'opération avait été bien conduite, le coin de bronze

1. Aristote, *Meteorologica*, IV, vi, 9-10.
2. *Histoire de l'Art*, t. II, p. 671-673.
3. Voir le récit de ces expériences dans Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 918-919.

sortait du moule en reproduisant toute la finesse de la gravure originale. Paraissait-il nécessaire de corriger quelques légers défauts de l'épreuve ou d'ajouter certaines précisions, les retouches au burin étaient bientôt faites.

Le fer ne se prête pas à la fonte. Pour en obtenir une matrice, il fallait l'attaquer au ciselet et au burin, instruments que l'on manœuvre avec la paume de la main ou sur lesquels on frappe à petits coups; mais ce procédé a dû être peu employé. Le coin en fer était presque aussi difficile à établir que le coin en acier et il était loin d'en avoir la force de résistance. D'autre part, si les coins de bronze devaient être souvent renouvelés, l'emploi du moule permettait de les fabriquer rapidement et à peu de frais. Malgré les facilités que l'on trouvait ainsi à ces remplacements, on persistait quelquefois, par économie ou par paresse, à les faire servir alors qu'il eût mieux valu les mettre hors d'usage. Tous les grands médailliers possèdent quelques échantillons de monnaies frappées à l'aide de coins déjà en partie usés ou fendillés. C'est le cas, entre autres, pour un beau décadrachme de Syracuse dont il existe plusieurs exemplaires frappés après la cassure du coin de la face. Le bord du coin, sous le cou et derrière la nuque, s'était écaillé. Il y a là, dans le champ, une forte bavure[1].

Alors même que le coin était intact, les pièces émises présentaient parfois des défauts qui tenaient à la nature même du procédé de la frappe. Sous les coups de marteau, il arrivait souvent que les bords du flan monétaire se fendillassent. Parfois aussi, un seul coup de marteau était insuffisant pour obtenir une épreuve parfaite; il fallait frapper un second coup. On ne connaissait point alors l'usage de la *virole*, qui, maintenant, lorsqu'un flan doit subir plusieurs coups de balancier, le tient assez serré pour l'empêcher de subir le moindre déplacement entre les interventions successives du marteau. Sous le premier choc de l'outil, le flan avait légèrement bougé. Il n'a pas été toujours remis avec assez de soin dans sa position initiale. Cette négligence, certaines pièces antiques, grecques ou romaines, en portent la marque. C'est celles que l'on appelle les pièces *tréflées*[2]. On désigne ainsi les monnaies où légendes et types sont en partie doublés ou triplés, suivant que le coin s'est déplacé une ou deux fois dans l'intervalle des coups de marteau. Quand l'atelier était bien tenu, le monnayeur renvoyait à la fonte les pièces ainsi marquées; quelques-unes

1. BABELON, partie I, p. 936 et fig. 31.
2. BABELON, *Traité*, partie I, t. I, p. 940.

d'entre elles ont pourtant réussi à se glisser dans la circulation.

Le plus habile ouvrier ne réussissait pas toujours à prévenir complètement les fâcheux effets de cette reprise du martelage. Étudiez à la loupe les grands médaillons d'or du *Trésor de Tarse* que possède le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale ; vous pourrez distinguer et presque compter les coups de marteau successifs qui ont été appliqués sur ces énormes flans. « Bien que cette frappe difficile ait été effectuée sans tréflage, on aperçoit pourtant, esquissés l'un derrière l'autre dans le champ, deux ou trois profils des effigies. A chaque coup de marteau, à mesure que le coin s'enfonçait davantage, le métal a été chassé, par glissements échelonnés, du centre à la circonférence[1]. »

Sur la disposition que les numismates désignent par le terme de *carré creux*, il est d'autant plus nécessaire d'insister que, jusqu'à ces derniers temps, on a donné, de cette particularité, une explication qui paraît erronée. « Le revers des monnaies grecques les plus anciennes est occupé par une ou plusieurs dépressions rectangulaires ou carrées, profondes, avec des aspérités irrégulières sur toute la surface du champ creux. Ces dépressions représentent les parties saillantes des coins qui les ont produites. Parfois, au milieu des aspérités, on distingue de petits symboles, des globules, voire même des figures d'animaux. Le plus souvent, la matrice a donné naissance à un simple carré creux dont la surface se modifie suivant les pays et les ateliers, en sorte que la forme et l'aspect de ce carré suffisent pour assurer le classement de certaines pièces à une ville ou à une région plutôt qu'à une autre. Les dariques ont, au revers, une dépression rectangulaire. Le carré des statères d'Égine est partagé par des diagonales en relief qui se rejoignent au centre, formant cinq triangles creux (Pl. VIII, 4). A Corcyre, ce sont deux rectangles juxtaposés et ornés de fleurons (Pl. VIII, 22). A Cyzique, c'est un carré régulier partagé en quatre compartiments disposés en biais, ce qui le fait ressembler à des ailes de moulin.

« On répète habituellement que le carré creux du revers des monnaies grecques archaïques représente la partie saillante du coin dormant sur lequel on fixait, par ce moyen, la lentille métallique, pour l'empêcher de glisser sous le choc du coin de l'autre face. Un examen attentif des monnaies est contraire à cette théorie. Le carré creux ne se trouvait pas en saillie sur la *pile* où il aurait immobilisé le flan ; il représente l'extrémité d'un instrument servant de refouloir et manié à la

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 935.

façon d'un chasse-clou. Le carré creux est, en réalité, l'empreinte faite par le *trousseau* et non point par la *pile*. Ainsi s'explique-t-on que, sur des statères primitifs de l'Asie Mineure, les *créséides*, les *phocaïdes* et quelques pièces attribuées à Milet, Phocée, Cyzique, plusieurs empreintes creuses sur la même monnaie aient été imprimées à l'aide de poinçons différents qui ont été isolément appliqués, l'un après l'autre, sur le flan.

« Le type en relief, au droit des monnaies archaïques, est donc l'empreinte de la *pile au coin dormant*. C'est pour cela que ce côté de la pièce est sensiblement bombé. Le champ de la matrice était concave, ce qui suffisait à assurer la stabilité du flan sous le refoulement du *trousseau*, chassé d'aplomb à coups de marteau. Plus tard, lorsque le carré creux est occupé par un type développé, il n'en reste pas moins produit par le *trousseau* qui conserve une forme carrée et plate, tandis que la *pile* demeure circulaire et concave... A partir du milieu du quatrième siècle, sauf exceptions locales, toute trace de carré creux disparaît au revers des monnaies grecques et les coins de l'une et l'autre face deviennent circulaires. Néanmoins, le *droit* de la pièce, c'est-à-dire le côté de l'effigie ou du type principal reste bombé, tandis que le revers est plat ou même légèrement concave... Le *droit* continuait donc, en général, pour les pièces de grand module, à être produit par le coin dormant[1]. »

Une singularité du monnayage grec archaïque de certaines régions, c'est celle que les numismates définissent par le terme de *monnaies incuses* (*nummi incusi*). Ils désignent ainsi les monnaies dont le type, sur l'une de leurs faces, se profile en creux.

« Dans les séries numismatiques d'un grand nombre de villes de l'Italie méridionale on rencontre, dès le milieu du sixième siècle, des monnaies d'argent à flan large et plat, d'une épaisseur médiocre, qui portent au droit un type en relief et, au revers, un type en creux. Tantôt le revers n'est que la reproduction exacte du droit, comme si la pièce n'était qu'une rondelle métallique dont la double empreinte eût été produite au repoussé, par un poinçon en relief. Tantôt le type du revers, tout en étant le même que celui du droit, offre pourtant des différences de détail qui attestent l'usage de deux coins spéciaux, l'un en creux et l'autre en relief. Tantôt enfin le creux du revers n'a point de rapport avec le relief du droit et parfois même appartient à la

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 930-932.

numismatique d'une autre ville. A Tarente, certaines pièces nous montrent Taras sur le dauphin, identique au droit et au revers, la monnaie paraissant une plaque de métal repoussé (Pl. IX, 1, 2). Sur d'autres, au type de Taras en creux est opposé, en relief, Apollon Hyacinthien agenouillé. A Métaponte, on a, sur certaines pièces, deux épis semblables, le relief du droit reproduisant le creux du revers (Pl. IX, 7, 8), ou bien on a l'épi en relief d'un côté et, de l'autre, un grain de blé ou un bucrane en creux. A Siris, le taureau est pareil des deux côtés (Pl. V, 19, 22). Les monnaies de Crotone, de Caulonia, de Rhégium, de Posidonia prêtent à des observations analogues[1]. »

Cette mode des monnaies incuses, pourquoi les cités de la Grande-Grèce s'accordèrent-elles à l'adopter? On l'ignore; mais, là même, elle fut bientôt abandonnée et l'on ne cite que de rares exemples d'essais qui, beaucoup plus tard, auraient été faits pour y revenir, soit en Asie Mineure soit en Phénicie[2]. C'est que les défauts inhérents à cette pratique n'avaient pas pu échapper au goût si fin des Grecs. En cas d'une parfaite identité des types du droit et du revers, celui-ci n'était qu'une répétition oiseuse de l'image en relief. Que si les deux types différaient, celui du revers était sacrifié; il était presque comme non avenu. On sait, par les intailles, quelle peine l'œil du spectateur éprouve à suivre et à apprécier, dans l'ombre du creux, les détails du modelé d'une figure.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de ce que les numismates appellent *bractées* (*nummi bracteati*). Dans la plupart des pays habités par la race grecque, on a signalé de petits disques monétiformes, en or ou en argent, faits d'une pellicule très mince et ornés d'un type produit, à l'aide d'un poinçon, par le simple procédé de l'estampage, c'est-à-dire en relief d'un côté et en creux sur l'autre. Les dimensions en sont toujours faibles. Il en a été trouvé un assez grand nombre, au type de la chouette, dans des tombes attiques. On en a rencontré, à divers types, dans maintes autres nécropoles. Ces feuilles de métal n'ont jamais servi de monnaies. On les cousait sur les vêtements, comme l'indiquent parfois les petits trous que l'on remarque le long du bord de ces pièces, ou bien on les enchâssait dans des colliers et des couronnes. Il est possible aussi qu'elles aient été parfois placées dans la

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 629-630.
2. Babelon, *ibidem*, p. 631.

bouche des morts, pour l'offrande à Charon ; elles auraient alors été une représentation fictive de l'obole traditionnelle[1].

On donne le nom de *monnaies fourrées* à « des pièces qui se composent d'un flan de métal de peu de valeur, cuivre, fer, plomb ou étain, formant âme et revêtu dans toutes ses parties d'une mince feuille d'argent, plus rarement d'or. Ame et enveloppe ont été soumises en même temps à la frappe[2] ». Il existe un certain nombre de monnaies fourrées, en or et en électrum, dans les séries grecques, même dès l'époque primitive. Les monnaies grecques fourrées, à pellicule d'argent, sont plus communes, sans être très répandues. Quelques sicles médiques sont fourrés. Dès deux exemplaires connus de la monnaie frappée par Thémistocle à Magnésie, l'un est fourré. On connaît aussi des monnaies d'argent fourrées de Syracuse, de Messana, de Métaponte, de Crotone, de Vélia, de Posidionia, de la Campanie. On en signale pour toutes les régions; mais c'est toujours à titre très exceptionnel[3]. Il semble qu'il y ait lieu de voir dans ces pièces les produits d'ateliers clandestins de faux monnayeurs. Rien ne donne à penser que jamais un État grec, république ou monarchie, ait cherché à tromper le public sur la valeur des espèces qu'il émettait. L'État romain fut moins honnête. A divers reprises, sous la République et sous l'Empire, il fit des émissions abondantes de monnaies fourrées.

En ce qui concerne cette histoire des procédés de la fabrication des monnaies grecques, il est un point sur lequel notre curiosité ne trouve vraiment pas à se satisfaire. Nous aimerions à avoir quelques renseignements sur les artistes qui ont gravé les coins de toutes ces monnaies. Dans celles-ci, on sent se marquer de très bonne heure, alors même que l'exécution est encore empreinte de gaucherie, un vif sentiment d'art, une recherche ingénue de la noblesse ou de la grâce. On voudrait savoir quelle situation les cités qui paraissent avoir attaché le plus d'importance à la beauté de leurs types monétaires faisaient aux graveurs dont l'habileté professionnelle leur valait l'avantage de l'emporter à cet égard sur leurs voisines et leurs émules. Par quel apprentissage ces graveurs s'initiaient-ils aux tours de main d'un aussi difficile métier? Se recrutaient-ils parmi les esclaves ou parmi les hommes libres? Obtenaient-ils de hauts salaires? Quelque réputation les récompensait-elle de leur patient labeur?

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 632-633.
2. Fr. Lenormant, *Monnaies et médailles*, p. 49.
3. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 632-635.

A ces questions, les textes anciens ne font aucune réponse. Pour toute l'antiquité, le seul hôtel des monnaies (ἀργυροκοπεῖον ou σημαντήριον sur lequel nous possédions quelques données, c'est celui d'Athènes[1]. Il était établi dans une dépendance du temple d'un héros mythique qui ne nous est désigné que sous son appellation vulgaire de *Stéphanéphore* ou « porte-couronne » (ὁ Στεφανηφόρος). Suivant une conjecture qui a pour elle toutes les vraisemblances, ce personnage divin n'était autre que Thésée, le héros national de l'Attique. L'installation de l'atelier monétaire dans une annexe du Théséion aurait donné naissance à la tradition athénienne qui attribuait à Thésée l'invention de la monnaie. On sait, par une inscription, que ce bâtiment renfermait aussi le dépôt des étalons des mesures et des poids officiels; mais les noms que l'on lit sur les monnaies d'Athènes sont ceux des magistrats sous la surveillance desquels fonctionnait cet atelier et non ceux des auteurs de la gravure des coins. Certains graveurs en pierres fines et certains orfèvres avaient acquis, dans l'antiquité, une réputation assez étendue pour que leurs noms nous aient été transmis par Pline et par quelques autres auteurs anciens; mais nulle part on ne trouve mentionné le nom d'un graveur de monnaies.

Ce silence ne laisse pas de causer quelque étonnement. Par ce qu'ils mettaient d'invention heureuse dans le choix des types qu'ils créaient et de beauté dans l'exécution de l'image, ces graveurs prêtaient un précieux concours aux cités qui les employaient; ils aidaient certainement leurs monnaies à être recherchées en dehors même des limites de l'État qui les avait émises. Ils devaient donc être bien payés et, pendant longtemps, ce fut tout ce qu'ils demandèrent. Depuis l'invention de la monnaie jusqu'aux dernières années du cinquième siècle, on ne rencontre pas, sur les pièces grecques, une seule inscription qui puisse être interprétée comme une signature d'artiste. Il vint pourtant une heure où les plus habiles d'entre eux se lassèrent de ce perpétuel anonymat. C'est ce que nous ont appris certaines pièces de Kydonie en Crète et de Clazomène en Ionie. Sur les premières on lit : Νεύαντος ἐπόει et sur les autres : Θεόδοτος ἐπόει. Cette formule est celle même dont se servaient les sculpteurs, celle qu'ils inscrivaient sur le bronze ou le marbre de leurs statues et de leurs bas-reliefs.

Le doute n'était plus permis : il était avéré que les graveurs de

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 836-838.

coins avaient fini par se faire honneur de leur talent. Ainsi avertis, « les numismates ont dû se demander si, sur les monuments qui font l'objet de leurs études il n'existait pas d'autres signatures du même genre, avec une formule moins complète, sans addition du verbe, et s'il y avait des règles qui permissent de distinguer avec quelque certitude ces noms d'artistes de ceux des magistrats responsables préposés à la fabrication des monnaies. Le résultat de ces recherches a été de faire reconnaître des inscriptions d'artistes dans un certain nombre de noms qui se présentent sur les monnaies, tracés en caractères extrêmement petits, à demi dissimulés en général dans une position exceptionnelle, dans un accessoire du type, dans un bandeau de la coiffure, dans un pli du vêtement, à des places bien moins apparentes que celles où se montrent les noms des magistrats qui sont toujours écrits en plus grandes lettres[1] ».

C'est principalement sur les monnaies de la Grande-Grèce et de la Sicile que se rencontrent les signatures d'artistes. Il y en a là une vingtaine que l'on peut tenir pour assurées. Certains graveurs, Evainétos, Kimon, Proclès, ont travaillé à la fois pour plusieurs cités. L'usage de laisser les artistes inscrire leurs noms sur les monnaies dont ils exécutaient les coins ne paraît d'ailleurs avoir été bien établi que dans ces deux contrées. Partout ailleurs, le fait ne se présentait qu'exceptionnellement. Hors de cette région, il n'y a d'exemples certains de semblables signatures que celles du Neuantos de Kydonia et du Théodotos de Clazomène. On a cru pouvoir assigner le même caractère à des noms qui sont écrits en abrégé sur quelques pièces de Kydonie et d'Aptéra de Crète, de la ligue des villes de la Chalcidique, de Pharsale en Thessalie, de Séleucos IV, roi de Syrie. La place que ces noms occupent sur les monnaies en question est celle même que l'on a vue ailleurs assignée aux signatures certaines. Quoi qu'il en soit de ces conjectures, on doit reconnaître que cette habitude de signer les monnaies n'est point devenue générale dans le monde grec. Elle ne s'y est introduite que sur le tard, et seulement par endroits. Là même où elle avait paru tendre à prévaloir, elle n'a point persisté. Les plus anciennes signatures que l'on connaisse ne sont pas antérieures aux dernières années du cinquième siècle. D'autre part, si l'on écarte quelques exemples douteux fournis par des monnaies royales de l'âge hellénistique, on peut affirmer que, passé le milieu du quatrième siècle,

1. Fr. Lenormant, *Monnaies et médailles*, p. 71-72.

les noms des graveurs disparaissent pour toujours des monnaies grecques[1].

Nous nous sommes toujours servi du mot monnaie pour désigner les pièces dont nous avons décrit la fabrication. Ces pièces, c'est pourtant ce que, même dans les traités d'érudition, on a longtemps appelé des *médailles* et ce que l'on appelle souvent encore ainsi dans les conversations mondaines[2]. Aujourd'hui cependant la langue des numismates établit entre la monnaie et la médaille une distinction très nette. Pour elle, la *monnaie*, c'est la pièce d'or, d'argent ou de bronze qui a été lancée dans la circulation pour les besoins du commerce, avec pouvoir de vendre et d'acheter. La *médaille*, c'est une pièce faite de l'un de ces mêmes métaux, une pièce qui, comme la monnaie, est décorée d'un type en relief et porte une inscription, mais qui n'est point destinée à servir de moyen d'échange. Ce que l'on se propose, quand on la commande, c'est de conserver, grâce au talent de l'artiste qui l'exécute, le souvenir d'un événement qui a frappé les contemporains ou de perpétuer, dans une matière sur laquelle le temps n'a qu'une faible prise, l'image d'un prince ou d'un maître, d'un parent ou d'un ami.

On chercherait en vain dans le grec et dans le latin un mot qui corresponde à l'idée de *médaille*, telle que nous venons de la définir. A proprement parler, les anciens n'ont pas connu la médaille ou ils ne l'ont connue que très tardivement, dans la décadence de l'art. Sans doute, chez les Grecs et surtout chez les Romains, les monnaies, par leurs types et leurs légendes, visent souvent des faits anciens ou récents, qui ont marqué dans la vie des familles ou des États. Par là, dans une certaine mesure, ces monnaies tiennent de la médaille; mais, alors même que le caractère commémoratif y est le plus accusé, elles restent des monnaies, en ce sens qu'elles ont été frappées pour passer de main en main, afin de répondre aux besoins du commerce. C'est ce que, pour la Grèce tout au moins, on peut affirmer sans une ombre d'hésitation, au sujet même des pièces qui, en raison de leurs dimensions exceptionnelles, pourraient sembler, à première vue, n'avoir jamais dû jouer ce rôle d'espèces sonnantes. C'est le cas par exemple de ces larges pièces syracusaines d'argent qui offrent au droit la tête d'Aréthuse. De ces médaillons, celui qui paraît le plus ancien, c'est la

1. Fr. Lenormant, *Monnaies et médailles*, p. 72-77.

2. Sur l'étymologie et le plus ancien emploi du mot *médailles*, voir Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 6-9.

pièce célèbre connue sous le nom de *Démarétion*, pièce que mentionnent plusieurs écrivains grecs, historiens et lexicographes (Pl. VI, 2)[1]. Sur les conditions dans lesquelles aurait été formé le trésor de métal qui défraya cette émission, ces auteurs ne sont pas tout à fait d'accord ; mais ils s'entendent pour affirmer que ces pièces furent frappées par les soins de Démaréta, femme de Gélon, après la cruelle défaite que celui-ci avait infligée aux Carthaginois, en 480, auprès du fleuve Himéra. Que la matière en ait été fournie par les bijoux que les femmes syracusaines, sous la menace du péril de l'invasion, seraient venues, à l'exemple de Démaréta, offrir à la patrie pour contribuer aux dépenses de la guerre ou bien qu'elle l'ait été par une couronne que les captifs africains auraient offerte à la reine, en reconnaissance du traitement très doux que ses bons offices leur avaient procuré, peu importe ; mais ce qui est évident, c'est que, dans le type qui a été adopté pour ces pièces, il y a, comme dans les types de nos médailles, quoique moins formel et plus enveloppé, un témoignage historique. La couronne de laurier dont y est ceint le front d'Aréthuse rappelle la récente victoire de Gélon et la petite figure de lion qui se voit à l'exergue symbolise l'Afrique vaincue. Cette pièce n'en est pas moins un exact multiple de l'unité monétaire. Elle a le poids de cinquante *litræ* siciliennes ou de dix drachmes attiques ; elle a certainement fait fonction de monnaie. Ce qui ne permet pas d'en douter, c'est qu'il en est arrivé jusqu'à nous une dizaine d'exemplaires. Pourquoi d'ailleurs la destination en aurait-elle été différente de celle des autres décadrachmes syracusains, de même module et de même poids, qui, pendant tout le cours du cinquième siècle, ont été émis par l'atelier syracusain en si grand nombre qu'ils remplissent aujourd'hui les cases de nos médailliers ?

On en peut dire autant de la plus grande pièce d'or que nous ait léguée l'antiquité grecque, de celle d'Eucratide, roi de Bactriane, que possède le Cabinet de la Bibliothèque nationale (fig. 54)[2]. Le premier mouvement de qui l'aperçoit dans la vitrine où elle est exposée, c'est de s'écrier : « Oh ! la belle médaille ! » Cette prétendue médaille n'est pourtant, elle aussi, qu'une monnaie. C'est seulement par l'énormité de son module qu'elle diffère des pièces d'or ou d'argent que les rois successeurs d'Alexandre ont émises en Orient pendant deux

1. Voir les textes réunis par Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 472-474.

2. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 440. Fr. Lenormant, *La monnaie dans l'antiquité*, t. I, p. 7-8.

siècles et particulièrement des autres monnaies connues d'Eucratide. Même style; même caractère du type; pour la légende, formule toute pareille. Ce qui, d'ailleurs, tranche la question, c'est le fait que, par son poids, 172 grammes, cette pièce a sa place marquée dans le système monétaire des royaumes issus du démembrement de l'empire macédonien. Elle concorde avec lui; elle y représente une taille insolite, mais normale; elle équivaut à vingt statères attiques, quarante drachmes d'or, cinq cents drachmes d'argent. On peut la comparer à ces pièces d'or de cinquante et de cent francs dont les coins existent dans notre hôtel des monnaies et que l'on frappe en petite quantité, dans certaines occasions, pour les offrir en cadeau. Très rares, ces pièces n'entrent pas dans la circulation; mais ce n'en sont pas moins des monnaies, dans toute la force du terme.

Pour trouver, dans l'antiquité, de vraies médailles, il faut descendre jusqu'aux temps de l'empire romain. Dans les séries qui datent de cette époque, à partir du règne de Trajan, on rencontre des pièces d'or, d'argent et de bronze, reconnaissables en général à leurs dimensions exceptionnelles, qui n'ont jamais été des monnaies et qui, bien que fabriquées par les mêmes procédés que celles-ci, ont eu une autre destination[1]. Ce sont celles qu'en numismatique on a pris l'habitude de désigner par le terme *médaillons*, de l'italien *médaglione*, une grosse médaille. Ces médaillons étaient donnés en présent par les empereurs à leurs familiers ou aux personnages que l'on voulait honorer; ils étaient portés, comme *phaleræ* ou décorations, par les officiers et les soldats; ils étaient encastrés dans les enseignes des légions. D'autres encore paraissent avoir eu une valeur talismanique. Ce n'est pas ici le lieu de les décrire ni d'énumérer les usages très variés auxquels ils ont pu être affectés. On en peut voir de très beaux échantillons au Cabinet des antiques, dans la vitrine où s'offrent au regard, tout près de la pièce d'Eucratide, les trois grands médaillons d'or du Trésor de Tarse, frappés sous le règne d'Alexandre Sévère. Le diamètre en est de six à sept centimètres. Ils portent au droit les têtes d'Héraclès, d'Alexandre le Grand et de son fils Philippe[2].

Toute monnaie a deux côtés, deux faces. Pour distinguer, dans leurs descriptions, ces deux côtés de la pièce, les numismates ont dû adopter des termes qui prévinssent toute incertitude. Ils n'avaient

1. Fr. Lenormant, *La monnaie dans l'antiquité*, t. I, p. 8-28.

2. Fr. Lenormant, *La monnaie*, t. I, p. 41-42. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 681-682.

point tardé à reconnaître que, d'ordinaire, un de ces côtés a plus d'importance que l'autre. C'est celui où figure, constamment repete dans une même série, le type qui y représente l'autorité au nom de laquelle est frappée la monnaie. Ce côté, ils l'ont appele la *face*, l'*avers* ou le *droit*. Le mot *face* est impropre parce qu'il semble faire croire que le côté qu'il désigne a toujours pour type une tête, une effigie de divinité ou de prince, ce qui est loin d'être toujours le cas. D'autre part le mot *avers*, d'après son étymologie (*adversus*), pourrait sembler avoir un sens contraire à celui que l'on propose de lui attribuer. Nous préférons dire toujours *le droit*; l'expression s'explique d'elle-



54. — Monnaie d'Eucratide. Droit et revers.

même et l'usage l'a consacrée. Pour le côté opposé, le côté secondaire, point de difficulté. Le mot *revers* est d'une clarté parfaite. Pour faire la distinction, la langue populaire a une autre formule. *Pile ou face!* s'écrie-t-on, quand, dans un pari, on jette une pièce en l'air pour voir de quel côté elle retombera. Cette manière de parler est un legs du passé. Au moyen âge on disait couramment *face* pour le côté de l'effigie, et *pile* pour le revers, c'est-à-dire pour le côté qui était appliqué sur la *pile* ou enclume monétaire au moment de la frappe[1].

Dans la plupart des monnaies modernes comme déjà dans celles des rois macédoniens et des empereurs romains, il est aisé de distinguer le droit du revers. Au droit il y a l'effigie du prince, tandis que, sur l'autre face, on ne voit qu'un type accessoire modelé de facon plus sommaire, avec moins de relief. Ce n'est souvent qu'un motif de pure

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 378-379.

décoration, une couronne de feuillage qui encadre la légende, un faisceau de branchages ou de fleurs, parfois un écusson armorié. La tâche n'est pas toujours aussi facile quand on travaille à décrire les pièces qui, dans les beaux temps de l'art, ont été frappées par les cités grecques autonomes. Il est, dans ces séries, telle monnaie où les types des deux faces paraissent offrir à peu près le même intérêt et par le choix des thèmes et par l'exécution de la gravure. On est alors assez embarrassé pour savoir à laquelle des deux faces il convient d'attribuer la primauté. Pour prendre un parti, il faut comparer les types. Si l'un d'eux reparaît, comme à poste fixe, sur toutes ou sur presque toutes les monnaies d'une cité, ce sera par lui que l'on définira le *droit* de la pièce. Le revers, ce sera celle des deux faces où, d'émission en émission, le type varie au gré des magistrats monétaires. Parfois il arrive que les types des deux faces aient la même constance. C'est le cas par exemple pour Athènes, où l'on trouve d'un côté la tête de Pallas (Pl. V, 7) et de l'autre la chouette (Pl. V, 13). Point de doute possible. Le *droit*, la face principale, ce sera celle que remplit tout entière l'image de la déesse protectrice de la cité, déesse dont la chouette n'est qu'un attribut, comme la branche d'olivier qui partage avec cet oiseau le champ du carré creux. Pour Corinthe, au contraire, il semble que l'on puisse hésiter. Les deux types qui se font pendant sur sa monnaie, c'est un Pégase et une tête de femme, celle de l'Athéna Chalinitis ou *Athéna au frein*, celle qui avait aidé Bellérophon à soumettre au mors le cheval indompté. On pourrait être tenté de revendiquer pour Athéna l'honneur du *droit*. Ce qui a pourtant décidé les numismates à qualifier de *revers* le côté de la tête, c'est que celle-ci ne paraît sur les monnaies de Corinthe qu'un demi-siècle environ après le Pégase. Celui-ci s'y montre dès la première heure, quand il n'y a encore, de l'autre côté, qu'un carré creux (Pl. VIII, 10). Pégase a donc là un titre de premier occupant. Ce sera lui que l'on considérera, dans la série des monnaies corinthiennes, comme la marque du *droit*[1].

On rencontrera souvent, dans cette étude, d'autres termes techniques, dont l'emploi ne prête pas aux mêmes difficultés. Le *titre* d'une monnaie, c'est le chiffre qui en représente la composition chimique, suivant que le métal y soit d'une pureté absolue, ce qui n'est pour ainsi dire jamais le cas, ou qu'il renferme une proportion plus ou moins forte d'alliage. L'ancien mode de comput par *carats* est aujour-

1. C'est là le parti qu'a pris Babelon dans sa description des plus anciennes monnaies de Corinthe (*Traité*, partie II, t. I, p. 790-810).

d'hui tombé en désuétude. On compte par millièmes. On dira que la darique perse est à 970 millièmes *de fin* ; ce sera constater qu'elle contient 970 parties d'or contre 30 parties d'un métal moins précieux, argent ou cuivre.

Le *module*, c'est le diamètre de la pièce. *Grand, moyen* ou *petit module*, écrit-on souvent quand on ne donne pas l'exacte mesure de ce diamètre. Le mot *taille* indique la fraction ou le multiple de l'unité monétaire que l'ouvrier chargé de la préparation des flans tire d'un certain poids de métal qu'il divise en parties égales. On dit par exemple des *aurei* romains du temps de la tétrarchie que, suivant les émissions, ils se rattachent à la taille de cinquante, soixante ou soixante-dix à la livre, selon que la livre d'or a été manipulée à l'atelier de manière à fournir telle ou telle quantité de ces pièces[1].

§ 3. — LES NOMS DES MONNAIES GRECQUES.

Les termes que l'on trouve employés, chez les auteurs anciens, pour désigner les monnaies qu'ils mentionnent n'ont pas tous le même caractère[2]. Les plus usités sont ceux que l'on tirait du poids et de la valeur de la pièce ainsi que de la nature du métal mis en œuvre. Ce sont les seuls qu'il y ait ici lieu de définir ; c'est eux qui nous serviront à qualifier les pièces que nous aurons à décrire. Rappelons seulement que, chez les écrivains grecs et romains, lorsqu'il y est question du numéraire qui circulait sous leurs yeux, on rencontre aussi des appellations d'un autre genre. Les noms usuels de certaines espèces étaient tirés de ceux des personnages qui avaient fait fabriquer ces monnaies. C'est ainsi que l'on parlait des *Créséides* et des *Dariques*, du *Démarétion* (sous-entendu νόμισμα), des *Philippes* et des *Alexandres* d'or. Il y avait aussi les noms tirés des lieux d'émission : *cyzicènes*, *phocaïdes*, *æginei*, *bœotici*, *corcyræi* (sous-entendu *nummi*), etc. D'autres noms avaient été suggérés par la constante répétition d'un même type sur les monnaies de telle ou telle ville. Ainsi s'expliquaient des locutions telles que les *chouettes* et les *tortues*, qui, dans la langue courante, désignaient les tétradrachmes d'Athènes et les didrachmes d'Égine. Les *archers*, c'était les Dariques ; on sait que l'image du roi agenouillé et

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p.

2. Sur les noms divers qui étaient donnés aux monnaies, chez les Grecs, voir Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 401-521.

bandant son arc n'a pas cessé de figurer sur ces pièces jusqu'à la chute de l'Empire achéménide. Pendant les deux siècles qui ont précédé le commencement de notre ère, la plus grande part du monnayage de l'argent, en Asie Mineure, était constituée par des pièces qui, bien que frappées dans divers ateliers, ont pour type commun, sur l'une de leurs faces, la ciste mystique de Bacchus entr'ouverte et laissant échapper un serpent. Il est souvent fait allusion à ces pièces, dans l'histoire de ce temps; on ne les appelle jamais que les *cistophores*.

Sans nous arrêter à toutes ces particularités, nous avons à déterminer le sens des termes qui, par eux-mêmes, impliquent l'idée d'une certaine valeur; mais il convient d'avertir tout d'abord que la valeur représentée par les termes en question n'était pas partout exactement la même. Elle variait de ville en ville, dans des limites d'ailleurs assez étroites; il est telle cité où, au cours des âges, elle a éprouvé quelque changement. Le monde grec, partagé en des centaines de petits États, était la diversité même. Il a pratiqué plusieurs systèmes monétaires différents, qui se distinguaient les uns des autres par le poids qu'ils assignaient à la drachme d'argent. Dans tous, c'était le nom *drachme* (δραχμή) que portait la principale unité monétaire. Faut-il chercher dans la langue grecque, comme le voulaient les anciens, l'étymologie du mot δραχμή, ou bien, comme l'ont supposé certains assyriologues, ce terme est-il un dérivé d'un mot assyrien *darag-mana*, qui, dans les contrats d'intérêt privé du val de l'Euphrate, désigne les lingots d'argent par le moyen desquels se font les paiements[1]? C'est une question que nous n'avons pas à discuter ici. Tout ce qu'il importe de retenir, c'est que les Grecs comptaient par drachmes comme nous comptons par francs. La pièce d'un franc pèse 5 grammes. Le poids de la drachme attique était de 4 grammes 36 et celui de la drachme éginétique d'environ 6 gr. 20.

S'il y avait des variations dans le poids de la drachme, suivant qu'elle se rattachait à tel ou tel système, du moins les divisions de la drachme, c'est-à-dire ses multiples et ses sous-multiples, s'échelonnent de la même manière dans tous les systèmes. Toutes ces divisions n'ont pas été monnayées; il en est qui sont seulement des unités de compte. D'autres ont été frappées seulement dans des occasions déterminées. Les coupes les plus ordinaires et que l'on rencontre à peu près partout sont le *tétradrachme*, le *didrachme*, la *drachme*, l'*hémidrachme* et l'*obole*.

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 402-404.

L'*obole* (ὀβολός) est le sixième de la drachme. Au regard de celle-ci, elle devait se comporter, dans l'usage, à peu près comme le fait, par rapport au franc, notre pièce de vingt-cinq centimes. Le *triobole* ou demi-drachme répondrait à notre pièce de cinquante centimes. Il a été frappé, en argent, dans tous les systèmes pondéraux. C'était au moyen d'une pièce de cette taille que l'État, à Athènes, payait aux citoyens le μισθὸς ἐκκλησιαστικός, l'indemnité qui leur était due pour assistance à l'assemblée. L'atelier d'Athenes et plusieurs autres ateliers ont aussi émis en abondance une pièce du même métal qui représente le tiers de la drachme ; c'est le *diobole*. Comme monnaie d'argent l'obole est commune.

Le terme *statère* (στατήρ) se rencontre presque aussi souvent chez les auteurs que le terme *drachme*, mais il est plus difficile à définir et il a des sens plus variés. La langue courante l'appliquait indifféremment à des pièces qui étaient loin d'avoir toutes la même valeur et la liste serait longue des différents statères que distinguent et énumèrent les numismates ; mais toutes les monnaies d'argent que l'on désignait ainsi avaient un caractère commun ; c'étaient des multiples de la drachme. Qui disait *statère* éveillait l'idée d'une grosse pièce, d'une pièce plus forte que la drachme. C'était un peu comme lorsque, chez nous, autrefois, on parlait d'un *écu*. Il y avait de grands et de petits écus ; mais, de toute manière, quand on entendait prononcer ce mot, on savait qu'il s'agissait, en l'espèce, d'une pièce plus large et plus lourde que la livre tournois[1].

Le statère par excellence, ce fut d'abord le didrachme ; mais, plus tard, ce mot servit aussi à désigner le tétradrachme. Il n'est pas d'un emploi moins fréquent dans l'ordre du monnayage de l'or. La drachme étant, sauf mention contraire, l'unité de la monnaie d'argent, le statère représente le plus ordinairement l'étalon de la monnaie d'or : il pesait double de l'étalon d'argent. Les monnaies d'or appelées *Crésëides*, *Dariques*, *Philippes*, *Alexandres* et, en général, toutes les pièces d'or qui correspondent par leur poids à l'unité du système monétaire, quel qu'il soit, sont des statères. C'est ce qui résulte de plusieurs pas-

1. Sur le sens primitif qu'il conviendrait d'assigner au mot δραχμή, si, avec les grammairiens grecs, on le fait venir du verbe δράττομαι, saisir, voir Hultsch, *Metrologie*, 1862, p. 105. Quant au mot στατήρ, ces grammairiens n'en proposent point d'explication. Ce mot est évidemment un dérivé de la racine *sta*, « fixer, arrêter (ἵστημι, *stare*). Il paraît, avoir eu, à l'origine, le sens de *poids*. C'était le poids qui, placé dans un des plateaux de la balance, le fixait, en faisant équilibre à l'objet posé dans l'autre plateau (Georg Curtius, *Grundzuege der griechischen Etymologie*, 4e édition, p. 211).

sages de Pollux et des autres lexicographes[1]. Le statère étant l'unité pour l'or, on comprend qu'on ait également usé de ce terme pour désigner l'unité de la monnaie d'électrum. Le Φωκαίτης στατήρ, les στατῆρες κυζικηνοί sont fréquemment mentionnés par les auteurs et par les inscriptions. La diversité de ces emplois d'un même mot pouvait prêter à quelque incertitude. C'est ce dont se sont aperçus les rédacteurs des inventaires du trésor de certains temples. A Délos, par exemple, afin de prévenir toute confusion, ils n'ont compté par statères que pour les monnaies d'argent (στατῆρες αἰγιναῖοι, κρητικοί, etc.); aux pièces d'or, dans ces mêmes comptes, est réservé le terme χρυσοῦς (χρυσοῖ Ἀλεξάνδρειοι, χρυσοῖ Φιλίππειοι).

Dans les habitudes du monde antique, le statère d'or jouait à peu près le rôle qui est dévolu, dans le train du monde moderne, à des pièces telles que la livre anglaise ou que notre pièce de vingt francs, le louis ou le napoléon, comme on dit familièrement. Il n'y a eu, chez les Grecs, au-dessus du statère d'or que des pièces, *distatère*, *tetrastère*, *hexastère*, qui, dans certains pays, ont été frappées par exception et en petit nombre. Il y a eu au contraire, dans plusieurs villes grecques, des émissions assez abondantes de pièces qui répondaient aux sous-multiples du statère d'or. On a des échantillons, dans ce métal, de l'*hémistatère* ou drachme d'or, de la *trité* ou tiers du statère, de l'*hecté* ou sixième du statère. Ces deux dernières tailles se rencontrent aussi très fréquemment dans le monnayage d'électrum de la côte d'Asie Mineure.

En raison du peu de valeur intrinsèque du métal, la monnaie de bronze n'a pas été taillée, dans l'antiquité, avec la régularité qui s'est imposée pour la fabrication des pièces en métal précieux; il existe parfois un écart de poids considérable entre des bronzes qui sont contemporains et qui représentent la même division monétaire. L'unité, dans la série des pièces faites de ce métal, c'est le *chalque*, (χαλκός, χαλκοῦς, χαλκίον), mot qui signifie seulement « pièce de bronze ». En Sicile et en Italie, ce terme n'était pas en usage. Là le poids étalon de bronze, c'était la *litra*, d'où est venue la *libra* latine. La *litra* de bronze équivalait à une petite pièce d'argent de 0 gr. 86, que l'on appelait νόμος; d'où le *nummus* des Romains. Partout ailleurs, dans le monde hellénique, quand il s'agissait de cette monnaie d'appoint, on comptait par *chalques*. Le chalque valait, en général, la huitième partie de l'obole d'argent.

1. Voir notamment POLLUX, IX, 84.

Il ne pouvait être question d'offrir ici au lecteur une nomenclature qui comprît tous les noms de monnaies que l'on rencontre chez les écrivains de l'antiquité. Étant donnée la multiplicité des systèmes monétaires, ces noms varient d'une région et d'une époque à une autre. Parmi tous ces termes, nous avons fait un choix. Nous n'avons mentionné que ceux qui correspondent aux tailles que nous trouverons usitées dans les villes dont nous étudierons le monnayage. Si d'ailleurs nous appliquons tel ou tel d'entre eux à l'une ou à l'autre des pièces que nous figurerons, ce n'est pas que l'emploi nous en soit commandé, dans l'espèce, par la légende même de la monnaie. C'est à l'aide des données que fournissent les textes anciens et en contrôlant ces données par les pesées de la balance que les numismates ont réussi à dénommer les monnaies qu'ils avaient en main et à définir le système pondéral dont elles relèvent. En règle générale, les monnaies grecques ne portent, au droit, que le nom, écrit au complet ou en abrégé, de la cité ou du prince qui les a émises, et souvent, au revers, les noms des magistrats qui en ont surveillé la fabrication. C'est là, avec, par place, quelques autres mentions secondaires, toute la légende. Celle-ci, dans nos monnaies, comporte un autre élément. Chez nous, la pièce d'or, d'argent ou de bronze, quand elle se présente à qui doit la recevoir en paiement, lui adresse en quelque sorte la parole ; elle décline ses noms et qualités. Le mot et le chiffre qui y sont gravés disent à tout venant quelle valeur lui a assignée l'État qui l'a lancée sur le marché.

Ces indications qui sont des garanties, la monnaie grecque ne les offrait pas, d'ordinaire, à sa clientèle. Le public la jugeait sur ce qu'il savait du monnayage de la ville qui l'avait frappée, sur l'impression que lui donnaient l'œil qui l'examinait et la main qui la soupesait ; mais, dans les cités commerçantes où affluaient sur la place des pièces d'origine très diverse, la besogne du *trapézite*, banquier et changeur, devait être assez compliquée, quand il avait à trier toutes ces pièces et à faire le compte de leurs valeurs relatives. Les Grecs paraissent avoir eu par moments comme le vague soupçon du profit qu'ils auraient trouvé à prendre le parti auquel se sont rangés les monétaires modernes. Il est telle monnaie qui porte son nom écrit en toutes lettres dans le champ. On lit le mot ΟΒΟΛΟΣ sur des bronzes de Métaponte et de Chios[1], le mot ΤΡΙΩΒΟΛΟΝ sur des bronzes de

1. Babelon, *Traité*, I, p. 430.

Samothrace[1], ΗΕΞΑΣ (ἑξᾶς) sur des bronzes de Ségeste, ΟΓΚΙ (ὀγκία) sur une pièce de Syracuse[2]. Ailleurs, ce nom n'est rappelé que par les premières lettres du nom de la monnaie. Corinthe et Leucas, par exemple, ont émis de petites pièces d'argent, au type de la tête de Gorgone, avec la légende ΤΡΙΗ (τριημιωβόλιον, une obole et demie, le quart de la drachme)[3]. Sur d'autres piécettes de ces mêmes villes et du même métal, on rencontre les abréviations ΔΙΩ, ΔΙΟ ou Δ, initiale du mot διωβόλιον[4]. Ailleurs ce sont des monogrammes ou des globules plusieurs fois répétés qui indiquent la valeur de la pièce. A Colophon, l'hémiobole d'argent porte dans le champ le monogramme composé des lettres ΗΜ (ἡμιωβόλιον)[5]. Les trioboles de Mantinée ont pour types trois glands[6].

C'est d'ailleurs à une époque assez tardive, au troisième ou au second siècle avant notre ère, qu'appartiennent les pièces où le graveur, de façon ou d'autre, a inséré dans la légende une mention de ce genre. A la longue, l'expérience avait fait deviner, par endroits, les avantages que présenterait cette pratique. On aurait pu s'attendre à voir celle-ci se généraliser ; mais il n'en advint pas ainsi. Ces monnaies à valeur déclarée furent toujours l'exception. C'est que les inventeurs de la monnaie ne s'en étaient pas avisés tout d'abord. Par l'effet des habitudes contractées dès le temps où elles avaient appris à user de ce moyen d'échange, les populations surent toujours se passer d'un indice qui nous paraît aujourd'hui indispensable. Nous ne concevons plus la monnaie sans cette détermination officielle de sa valeur légale.

§ 4. — LES TYPES, LES MARQUES ET LES LÉGENDES

L'étude des types a, pour l'historien de l'art, un bien autre intérêt que celle des légendes. Les *types*, ce sont ces figures d'homme ou de femme, d'animal ou de plante, qui décorent, soit les deux faces, soit une seule des faces de la pièce[7].

1. Babelon, *Traité*, I, p. 424.
2. *Ibidem*, p. 459.
3. *Ibidem*, p. 426.
4. *Ibidem*, p. 425.
5. *Ibidem*, p. 432.
6. *Ibidem*, p. 424.
7. Percy Gardner, *The types of greek coins, an archæological essay*, in-4°, Cambridge, at the university press, 1883. Nous avons emprunté plus d'une suggestion utile à ce

Dès qu'elle avait fait son apparition dans la Grèce d'Asie, la pièce de monnaie, d'abord simple pastille d'argent ou d'électrum, lourde et globuleuse pastille qui parfois avait un aspect d'amande, avait tendu à tourner au disque. Elle n'avait jamais visé à cette régularité parfaite que lui confère le procédé mécanique qui est appliqué de nos jours à la préparation des flans; mais elle ne s'en était pas moins rapprochée par degrés de la forme circulaire, forme qu'elle a gardée depuis lors chez tous les peuples anciens et modernes. Supposez une pièce carrée ou rhomboïdale. Les doigts qui voudront la saisir se heurteront aux angles du contour. La pièce ronde est de beaucoup la plus maniable; elle risque moins que toute autre de trouer les sacs et les poches.

L'adoption de cette forme ne put manquer d'être pour beaucoup dans le mode d'exécution des images de la monnaie grecque. Les thèmes de ce décor ne pouvaient pas ne point être donnés au graveur par les magistrats, interprètes des traditions de la cité; mais ce qui était affaire à l'artiste, c'était de trouver la disposition qui serait le mieux en rapport avec la forme et les dimensions du champ. Une déesse ou un dieu, protecteurs de l'État, voilà ce qu'il avait le plus souvent à y figurer. Cette divinité, il pouvait la représenter en pied, semblable à la statue qui la personnifiait dans son temple. C'est ce qu'il ne s'est point privé de faire, à l'occasion (Pl. VI, 6 et 17, Monnaies de Caulonia et de Poseidonia); mais l'étroitesse du champ le forçait alors à beaucoup réduire l'image. Le plus souvent, il a mieux aimé détacher la tête du corps. Celle-ci occuperait, à elle seule, tout l'espace dont il disposait; il se sentait ainsi mieux en mesure de lui donner, par la largeur du modelé, le caractère de noblesse qui était impliqué par la conception qu'il avait le devoir de traduire. Cette image se prêtait merveilleusement à meubler un champ circulaire. Les courbes de la calotte du crâne et du profil étaient presque parallèles aux lignes du contour de la pièce. Si, par aventure, entre ce contour et celui du visage, il restait un vide qui déplût à l'œil, rien de plus aisé que de le garnir, soit en faisant bouffer les cheveux par derrière, soit en semant, autour du type principal, quelques menus symboles, tels que ceux qui, sur une des plus anciennes monnaies de Syracuse, accompagnent la tête de la nymphe Aréthuse (Pl. VI, 1, 24).

mémoire, où il y a autant de goût que de solide érudition. Les seize planches qui l'accompagnent sont excellentes. Jamais monnaies n'ont été reproduites d'après de meilleures empreintes et avec plus de netteté.

La tête d'homme ou de femme, traitée comme un motif qui se suffit à lui-même, c'est là un thème dont n'ont guère usé les arts qui ont précédé l'art grec. Ils ont pu l'admettre quelquefois comme motif d'ornement, par exemple dans les chapiteaux hathoriques; mais ces arts étaient surtout narratifs. Dans les tableaux que ciselaient, aux parois de leurs temples, de leurs tombeaux et de leurs palais, le sculpteur égyptien et le sculpteur assyrien, ils ne trouvaient aucun prétexte à séparer la tête du corps. Point de têtes isolées ni même de bustes, soit dans les intailles de leurs sceaux de métal soit dans celles de leurs cylindres. En Grèce, au contraire, l'idée de cette convention fut suggérée à l'artiste par les données mêmes du programme qu'il eut à se tracer, dès le jour où il fut mis en demeure de contribuer au succès de l'invention nouvelle. Il eut bien vite compris quel était le motif qui s'adapterait le mieux au cadre qu'il avait à remplir; il sut s'ingénier à en varier les effets. Les peines qu'il prit à cette fin ne laissèrent pas d'aider aux progrès de la plastique grecque. De génération en génération, ces bons ouvriers du burin s'appliquèrent, avec une patiente insistance, à diversifier et à embellir le type qui avait leurs préférences. Au cours d'un apprentissage qui dura plus d'un siècle, ils s'exercèrent à relever le charme du visage féminin par l'élégance des bijoux et de la coiffure. Ils apprirent à conserver au modelé toute sa justesse et même toute sa délicatesse, jusque dans la très faible saillie que comporte l'effigie monétaire; ils arrivèrent à passer d'un plan à l'autre, dans le rendu des traits de la face, par de légères et presque insensibles caresses de l'outil. Ces ateliers des graveurs de la monnaie furent comme une école où le sculpteur fut plus à même que partout ailleurs de s'initier à toutes les finesses du métier le plus savant et de conduire à la perfection l'art difficile du bas-relief.

Ces têtes d'homme ou de femme fournirent aux graveurs des pièces grecques le motif dont ils firent, de tout temps, le plus fréquent usage; mais ils avaient l'esprit trop inventif pour s'en tenir à une seule série d'images. En Grèce, dans la sculpture monumentale, le statuaire a su plier à la forme du fronton et de la métope les figures qu'il avait à y loger, grouper ces figures et les poser de manière qu'elles parussent se mouvoir à l'aise. Notre graveur ne s'est pas montré moins habile à tirer parti du champ de l'étroite rondelle où devait s'inscrire le type que la cité avait choisi pour sa monnaie. Voici quelques-unes des dispositions qu'il adopta. Quand il voulut remplir, jusqu'à la limite même du contour, tout l'espace qui lui était alloué, il y

mi deux figures qui se font face, soit debout, soit penchées l'une vers l'autre. Telle une nymphe qui se défend contre les étreintes d'un satyre (Pl. IV, 16 et 20. Monnaies de Thasos et de Lété), telles encore deux femmes qui soulèvent une amphore (Pl. VI, 17. Ville incertaine de la Thrace). Ailleurs, il obtient le même résultat d'une autre façon. Ici, c'est un Hermès qui, le caducée en main, mène deux bœufs au pâturage, ou bien, un cavalier qui, armé de deux lances, s'avance vers la droite (Pl. IV, 26. Monnaie d'Alexandre I de Macédoine. IV. 8. Monnaie des Derroniens). C'est encore un lion qui s'abat sur la croupe d'un taureau (Pl. IV, 2. Monnaie d'Acanthe); mais le thème indiqué n'impliquait pas toujours cette complication de l'image. L'artiste n'était point embarrassé pour obtenir d'une figure unique l'effet voulu. A cette figure, il donnait une attitude qui la développait en largeur, par la flexion des jambes et le mouvement du torse projeté en avant. Tel l'Hermès en course; telle aussi la Niké volante (Pl. IV, 1. Elis). Il n'était pas jusqu'à une figure d'homme debout et nue qui ne pût, avec quelque adresse, être amenée à prendre assez d'ampleur pour paraître là bien à sa place; il suffisait de lui faire étendre les bras et de suspendre à ceux-ci une draperie qui étoffait l'image (Pl. VI, 18. Poseidonia). Ailleurs, le personnage ayant cette même pose, celle du combattant qui s'apprête à frapper, la chlamyde fait défaut; mais, devant Apollon, sous son bras gauche, l'artiste a placé un cerf en marche; certains mythes mettaient cet animal en rapport avec le culte rendu à ce dieu (Pl. VI, 6. Caulonia). Enfin, s'il est un motif qui semble s'offrir de lui-même pour occuper ce poste, c'est celui d'un quadrupède passant, lion, sanglier, taureau ou cheval ailé (Pl. V, 19. Siris). Parfois, figuré à plus grande échelle, l'avant-corps de l'animal suffit à meubler le champ. C'est le cas du taureau à face humaine que plusieurs villes ont mis sur leurs monnaies, pour y représenter, divinisé, le fleuve qui arrosait leurs campagnes (Pl. VI, 10. Géla). Quoique de plus petite taille, l'oiseau réussit à jouer ce rôle sans désavantage, soit qu'il vole les deux ailes étendues (Pl. IV, 3. Elée), soit que, posé à terre, il allonge sa tête vers l'un des bords de la pièce et que, vers l'autre, il dresse le faisceau touffu des grandes plumes de sa queue (Pl. VI, 12. Himéra).

Dans la plupart de ces pièces, l'effigie ne comporte qu'une figure isolée; tout au plus avons-nous rencontré là un petit nombre de types qui nous ont montré soit deux figures affrontées soit le groupe traditionnel que forment l'homme et l'animal qui lui sert de compagnon ou de monture. Le graveur s'est fait la main sur ces images très sim-

ples ; puis, l'élargissement du diamètre des monnaies l'a provoqué à oser davantage. Sa première idée, alors, a été de répandre, autour du type principal, de minces figurines, symétriquement disposées, qui épargnent à l'œil du spectateur la sensation du vide. Sur une monnaie sicilienne, quatre dauphins semblent s'ébattre autour de la tête d'Aréthuse (Pl. VI, 1, 2. Syracuse). Le graveur, quand il a dû s'attaquer au champ spacieux des tétradrachmes et des décadrachmes, a commencé par y multiplier les accessoires ; mais bientôt il s'enhardit et sut adopter des thèmes qui, sans additions parasites, suffisaient, par eux-mêmes, à garnir toute la surface du flan. Sur une pièce de Syracuse que son carré creux et toute sa facture permettent de reporter jusqu'au sixième siècle, on voit apparaître déjà ce groupe du char attelé de deux chevaux (Pl. VI, 3. Syracuse) qui, sur les monnaies de cette ville, deviendra plus tard un beau quadrige traîné à vive allure par des coursiers fougueux (fig. 55). Le motif était trouvé. Pour en tirer un chef-d'œuvre, l'art adulte n'aurait qu'à le développer, à porter dans l'exécution de l'image la noble aisance d'un style plus pur et plus large.



55. — Décadrachme de Syracuse. Quatrième siècle.

Ces types qui, en s'imprimant dans le lingot de métal, lui conféraient une si haute dignité, ces types en qui la cité se personnifiait, où allait-elle les prendre ? Quel était le principe de cette sélection et quelles règles y présidaient ? Pour répondre à cette question, il n'est pas nécessaire de passer en revue la longue suite des monnaies grecques ; il suffit de se remémorer l'importance du rôle que jouait la religion dans toutes les sociétés du monde ancien, en leur forme première. Par l'empire que la religion exerçait sur toutes les pensées et sur tous les actes des hommes de ce temps, on a pu expliquer toutes les institutions de la cité antique. Dans ces conditions, quelles autres images les magistrats auraient-ils pu songer à mettre sur la monnaie publique que celles des dieux protecteurs de la cité, de ces dieux dont elle s'appliquait sans relâche à s'assurer la faveur, par la rigoureuse observation des rites et par la prodigalité des dédicaces et des sacrifices ? Sans doute, sur les premières monnaies, sur les monnaies lydiennes

et ioniennes, on n'avait mis qu'une figure quelconque, une tête ou un corps d'animal, un monstre factice. Cette marque suffisait à définir le caractère officiel du lingot estampillé par l'État : mais, dès que le graveur se sent plus à l'aise, plus maître de son burin, les thèmes changent de caractère. De façons diverses, les uns en offrant l'image de telle ou telle divinité, les autres en évoquant par voie d'allusion ou d'emblème le souvenir du dieu ou de la déesse, les types qui figurent sur ces pièces s'accordent à rappeler un des cultes traditionnels de la cité, le plus souvent celle de ces religions locales qui a jeté là les racines les plus profondes et qui a le plus de prise sur l'âme populaire[1].

Dans ce que l'on pourrait appeler les incunables de la numismatique, on ne trouve qu'un assez petit nombre de ces types où le graveur paraît avoir pris pour modèles des statues de culte. Tels l'Apollon de Caulonia (Pl. VI, 6) et le Poseidon de Poseidonia (Pl. VI, 18). Tel encore ce Dionysos qui tient d'une main une coupe et, de l'autre, un sarment de vigne[2]. Dans l'île de Cypre, c'est un Héraclès armé de l'arc et de la massue[3]. A Tarente, c'est Taras, qui chevauche un dauphin (Pl. IX, 1, 3). Au-dessous de lui, une coquille marine détermine le lieu de la scène. La bordure de la pièce, avec son guillochage, rappelle peut-être le câble du navire qui avait porté à travers les flots toujours agités de la mer Ionienne Taras et les premiers colons. Les villes révéraient comme des dieux leurs fondateurs, leurs héros éponymes.

Plus souvent, à cette époque, pour des raisons d'esthétique et d'appropriation au cadre, la divinité dont l'effigie doit donner à la monnaie un caractère religieux n'y est représentée que par une tête qui, alors, est toujours vue de profil. Dans bien des cas, cette tête se définit par l'ensemble de sa physionomie, par sa coiffure, par certains attributs. Comment ne pas reconnaître, à première vue, la tête d'Héraclès dans une tête barbue, coiffée d'une peau de lion (Pl. VII, Dicaea. Monnaie de Dicaea) et celle de Dionysos dans une autre tête

1. En raison du caractère religieux de ces types, Ernest Curtius a été jusqu'à supposer que les premières monnaies avaient été frappées, en Ionie, dans les temples mêmes, avec les lingots de métal qui y étaient conservés en dépôt (E. Curtius, *Ueber den religiœsen Charakter der griechischen Muenzen*, dans les *Monatsberichte* de l'Académie de Berlin, 1869, p. 465-481). L'aspect de ces monnaies n'est pas de nature à confirmer cette hypothèse. Les types n'y ont rien qui suggère l'idée d'un monnayage né dans les parvis d'un temple.

2. Gardner, *Types*, Pl. I, 5. Ville incertaine de la Grande-Grèce.

3. Gardner, *Types*, Pl. IV, 21.

barbue, couronnée de lierre (Pl. VI, 12. Naxos), celle d'Athéna dans la tête casquée qui décore toutes les monnaies d'Athènes (Pl. V, 7, 9. Athènes). Parfois il est plus difficile de donner un nom à maintes de ces images, à ces têtes élégantes de jeunes femmes où l'artiste s'est plu à ceindre d'une ou deux bandelettes l'abondante chevelure dont les mèches serrées ondulent sur le haut du crâne et retombent sur la nuque en une masse touffue (Pl. VI, 11. Velia). Est-ce Aphrodite qu'il a voulu figurer ou bien est-ce une de ces nymphes en qui les sculpteurs aimaient aussi à personnifier les rivières et les fontaines sacrées? Ce qui, par endroits, permet aux numismates de dénommer, en toute vraisemblance, telle ou telle de ces effigies indéterminées, c'est ce qu'il sait des religions locales, par le témoignage des auteurs anciens. Depuis que l'on a commencé, en Sicile, à frapper l'argent, jusqu'au jour où l'art monétaire y a atteint son apogée, Syracuse n'a jamais cessé de mettre sur sa monnaie une tête de femme qui, dans l'ensemble, garde toujours le même aspect, mais que l'habileté toujours croissante du graveur fait de plus en plus noble et charmante. Dans le type auquel cette grande ville est restée si fidèle, on s'accorde à voir l'image idéale de la Naïade Aréthuse, la bienfaitrice, on pourraît presque dire la nourrice de la cité. C'était les colons corinthiens, venus avec Archias, qui avaient déifié la belle source fraîche. A l'inépuisable jaillissement de son onde limpide ils avaient dû de pouvoir s'établir et, au besoin, s'enfermer, sans craindre de jamais manquer d'eau, dans cette île d'Ortygie qui commandait l'entrée du meilleur port naturel de toute la Sicile. Syracuse grandit très vite et déborda bientôt sur le continent voisin, où elle trouvait à souhait fleuves et fontaines; mais la première impression reçue n'en persista pas moins, perpétuée par des mythes qu'accréditèrent les inventions des poètes et par un culte qui resta toujours très populaire. Ici donc, pas de doute possible; mais on est parfois, en pareil cas, embarrassé pour choisir entre plusieurs appellations qui paraissent également plausibles.

Le numismate serait donc souvent embarrassé si on lui demandait de donner un nom à chacune de ces têtes féminines qui parent une des faces de tant de monnaies grecques. La difficulté est moindre pour les têtes viriles, qui sont, en général, mieux définies par le dessin du visage et par l'arrangement de la coiffure; mais, qu'il s'agisse des unes ou des autres, on peut se résigner à cette incertitude. Pour les monnaies des villes dont l'histoire et les cultes nous sont le mieux connus, on supplée d'ordinaire assez aisément le vocable que

le graveur a négligé d'inscrire à côté du type. Quant à celles, plus nombreuses, au sujet desquelles on est tenu, faute de renseignements, à s'abstenir de toute désignation précise, les types qui les décorent sont trop semblables de tout point à ceux des pièces de la première catégorie pour que l'on puisse hésiter à leur attribuer le même caractère.

Ces effigies de dieux et de déesses ne sont pas seules à attester la vigueur de l'empreinte que l'idée religieuse a mise sur les monnaies grecques. C'est aussi par l'intervention de cette idée que s'expliquent la plupart des types secondaires, ces images d'animaux, de plantes ou d'objets divers qui, sur certaines pièces, occupent, au droit, la place que nous voyons d'ordinaire assignée à des figures d'homme ou de femme. On y reconnaît, dans la plupart des cas, soit un des attributs de telle ou telle divinité, soit le monstre, le fauve, l'oiseau ou l'insecte que de vieux mythes prêtent à celle-ci comme compagnon habituel, soit la victime qui est le plus communément sacrifiée sur ses autels. C'est ainsi que la lyre, à Chalcis, fait pendant à la belle tête d'Apollon de l'autre face. Ailleurs, le trépied suffit à rappeler la puissance fatidique du dieu de Delphes, dont l'oracle a présidé à la naissance de la cité. La chouette apparaît au revers de toutes les monnaies d'Athènes. L'imagination populaire donna de très bonne heure cet oiseau qui voit dans la nuit comme associé à la déesse Athéna dont le regard pénétrant perce l'obscurité des cieux enténébrés. Athéna, fille de Zeus qui lance la foudre, a peut-être, à l'origine, personnifié l'éclair[1]. Dans le champ, un rameau d'olivier rappelle le présent que l'Attique a reçu de sa divine protectrice.

Quelquefois, faute de connaître tout le détail des mythes locaux, nous sommes à court pour rendre raison d'un rapport de ce genre que nous signale l'examen d'une suite de monnaies. Voici par exemple la monnaie d'Éphèse. On y rencontre couramment, sur les plus anciennes monnaies d'électrum et sur les pièces d'argent du quatrième siècle, le type du cerf et, de tout temps, celui de l'abeille (Pl. VII, 3). Pour ce qui est du cerf, point de difficulté; Artémis, la grande déesse d'Éphèse, était la πότνια θηρῶν, la « maîtresse des fauves ». Le cerf, elle le poursuivait à travers les halliers et le perçait de ses flèches; mais pourquoi l'abeille? Sur la gaine des statues qui représentent la grande déesse d'Éphèse, des abeilles sont figurées avec

1. Sur le vrai sens du mot γλαυκῶπις, épithète traditionnelle d'Athéna, voir Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 75, note 4.

le cerf et avec d'autres animaux[1]; mais ces statues datent d'une époque assez tardive et elles ne nous renseignent pas sur la nature du lien que les mythes et les rites de ce culte auraient établi, dans des temps plus reculés, entre cet insecte et la divinité orientale que les colons ioniens, quand ils s'étaient fixés à l'embouchure du Méandre, avaient identifiée avec leur Artémis. On allègue, pour expliquer le choix de cet emblème, que les prêtresses d'Artémis auraient porté le titre de μέλισσαι, *les abeilles*[2]; mais, si plus d'un texte ancien témoigne que l'on appelait ainsi, en divers lieux, les prêtresses de Déméter[3], il n'en est pas un qui atteste l'emploi de ce même terme pour les prêtresses de l'Artémis éphésienne[4]. Dans les inscriptions, elles sont mentionnées sous le nom générique de ἱερεῖαι[5] et Strabon, pour les désigner, se sert du mot πάρθενοι, *les vierges*[6]. Peut-être faut-il avouer que nous ignorons la raison du parti que les Éphésiens ont pris d'adopter ce symbole et de lui être fidèles pendant de longues années.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples de ces types accessoires qui viennent ainsi soit s'ajouter soit se substituer aux types supérieurs, à ceux qui empruntent à la figure humaine les traits dont ils se servent pour prêter une forme sensible à l'un des aspects sous lesquels l'esprit grec avait conçu l'action des puissances mystérieuses qui gouvernent le monde. C'est ainsi qu'à Argos l'Apollon lycien est représenté par le loup (Pl. VIII, II). Les Grecs avaient perdu

1. Statue d'albâtre du musée de Naples (*Roschers Lexicon*, col. 588). Statue de marbre du Vatican (Barclay Head, *Coinage of Ephesus*, n° 494).

2. BABELON, *Traité*, partie II, t. I, p. 276. Voir aussi Arthur B. COOK, *The bee in greek mythology* (*Journal hellenic studies*, t. XV, 1895, p. 1-24).

3. PINDARE, Schol. ad *Pyth.* IV, 104 : μελίσσας κυρίως μὲν τὰς τῆς Δήμητρος ἱερείας φασί. HÉSYCHIUS, s. v. Μέλισσαι αἱ τῆς Δήμητρος μύστιδες. Cf. CALLIMAQUE, *Hymnes*, II, 110-112 et PORPHYRE, *De antro nympharum*, XVIII.

4. Le seul témoignage que l'on puisse invoquer est un vers d'Eschyle, appartenant à une pièce perdue, « les Prêtresses », et mentionné dans une scholie d'Aristophane (*Grenouilles*, vers 1274) :

Εὐφαμεῖτε. μελισσόνομοι δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οἴγειν.

Ce vers pourrait être interprété de la façon suivante : « Faites silence; ceux qui dirigent les μέλισσαι sont prêts à ouvrir le temple d'Artémis ». Il s'agirait d'une exhortation adressée aux fidèles qui attendent sous les portiques l'heure du sacrifice et les *Melissonomoi* seraient les *néocores*, plus particulièrement le *Mégabyze* qui, nous le savons, était chargé, à Éphèse, de la surveillance des prêtresses; mais, malgré la mention d'Artémis, il n'est pas certain qu'Éphèse fût le lieu de la scène du drame d'Eschyle.

Une glose de l'*Etymologicum magnum*, s. v. Ἐσσήν, n'apporte non plus aucune certitude. L'existence des μέλισσαι éphésiennes reste donc affaire de pure conjecture.

5. *C. inscr. gr.* 2986.

6. STRABON, XIV, p. 641.

de vue le vrai sens d'une épithète qui se rattache certainement à la racine *luc*, d'où sont dérivés, dans leur langue comme en latin, nombre de mots qui expriment l'idée de lumière. Les deux mots Λύκιος et λύκος sonnant à peu près de même à l'oreille, ils avaient établi entre eux un rapprochement tout arbitraire, sur la foi duquel ils avaient fait du loup l'emblème du culte que recevait Apollon, là où c'était sous ce vocable que la piété l'honorait. A Carpathos, un dauphin évoque le souvenir de l'Apollon dit Delphinios et à Téos un griffon celui du mythe d'après lequel Apollon, aux derniers jours de l'automne, quittait la Grèce pour aller passer quelques mois, jusqu'au retour du printemps, chez les Hyperboréens, au delà de ces monts Riphées (les *Balkans*) d'où tombaient sur les plaines de la Thrace les souffles de Borée. Cette lointaine et mystérieuse région n'aurait pas connu les rigueurs de l'hiver[1]. Là, croyait-on, les griffons disputaient aux fabuleux Arimaspes l'or qui abonde dans les régions septentrionales de l'Europe[2]. A Milet, dont le patron était l'Apollon de Didymes, l'insigne des monnaies est le lion. Apollon, comme en témoignent les plus transparents des mythes qui le concernent, est un dieu solaire et l'image du roi des carnassiers était des mieux appropriées à rappeler les ardeurs dévorantes du soleil d'été[3]. Ce symbole, les Grecs d'Asie l'avaient peut-être emprunté, comme ils l'ont fait pour bien d'autres motifs, aux artistes de l'Asie antérieure. Ce serait encore un emprunt de ce genre que l'on devrait reconnaître dans le type des monnaies d'Acanthe, où l'on voit un lion qui dévore un taureau (Pl. IV, 2). Le lion, ce serait, là encore, le soleil qui aspire et absorbe l'eau. Celle-ci serait représentée par l'habitant des humides et grasses prairies, par le taureau.

Nous avons signalé quelques-uns des types qui, sur les monnaies de villes prises dans différentes régions de la Grèce, répondent à la diversité des rites de la religion apollinienne et à celle des vocables sous lesquels était invoqué un dieu toujours le même. Il serait aisé d'établir des séries du même genre pour les autres grandes divinités helléniques. Telle est, dans la multitude des monnaies grecques, pour

1. Péan d'Alcée analysé par le rhéteur Himérios (*Orationes*, XIV, 10). Théognis 775-779.

2. Hérodote, III, 116; IV, 13, 27.

3. Macrobe, *Saturnales*, I, XXI, 16-17. Élien, *De natura animalium*, XII, 7. Cumont a réuni les textes qui prouvent que le lion était considéré comme une personnification de la chaleur solaire (*Textes et monuments figurés relatifs au culte de Mithra*, t. I, p. 101-102).

le premier âge tout au moins, la prédominance des types qui sont l'expression plus ou moins directe d'une pensée religieuse que l'on se sent en droit de se fonder sur l'analogie pour attribuer le même caractère à maints types dont la vraie signification n'avait pas été tout d'abord bien saisie. Voici, par exemple, ce bouclier à double échancrure qui, pendant deux siècles et plus, se répète sur les monnaies de Thèbes et de plusieurs autres villes de la Béotie (Pl. VIII, 19). *Bouclier béotien,* disent tous les manuels, et l'on se croit dispensé de rien ajouter à cette définition sommaire. Il est possible qu'un bouclier de cette forme ait été en usage dans cette contrée au temps où ce type y fut adopté; mais est-il vraisemblable que, chez ce peuple de soldats, l'armement ne soit jamais modifié? La singulière persistance de ce type ne s'explique-t-elle pas mieux si l'on admet qu'il faut voir là le bouclier d'Héraclès, le héros thébain par excellence? Quand le carré creux disparut des pièces thébaines, les types qui vinrent y faire pendant au bouclier, ce furent Héraclès enfant étranglant les serpents, Héraclès bandant son arc, Héraclès enlevant le trépied de Delphes, etc.[1]. Héraclès est partout, en différentes postures, dans le monnayage béotien. Ce serait de même au culte de Poseidon Hippios que ferait allusion le cheval qui est le type le plus ordinaire du revers des monnaies thessaliennes. Le dieu, d'un coup de sa lance, avait fait jaillir du roc une source d'où s'était élancé un cheval fougueux, l'ancêtre d'une race qui fournit encore aujourd'hui à la cavalerie grecque ses meilleures montures[2]. Au droit de la même pièce, un jeune homme qui dompte un taureau (Pl. IV, 7. Larisse). Le héros Thessalos, dit-on. Pourquoi ne pas y reconnaître plutôt Jason, le héros national de la Thessalie, Jason aux prises avec les taureaux aux pieds d'airain qu'il avait su forcer à se courber sous le joug? La sandale unique de Jason, du héros *qui n'a qu'un pied chaussé* (ὁ μονοσάνδαλος), figure dans le champ des monnaies de Larisse[3].

Ce mode d'interprétation, nous pourrions le justifier par nombre d'autres exemples, pris presque au hasard; aussi, sans insister davantage, nous bornons-nous à appeler l'attention sur un groupe de types qui pourrait paraître, à première vue, n'avoir pas ce même caractère. Nous voulons parler des types dits *agonistiques*, de ceux qui représen-

1. Percy Gardner, *The types of greek coins*, pl. III, 44-48.
2. Primus ab æquorea percussis cuspide saxis Thessalicus sonipes, bellis feralibus omen, exsiluit. Lucain, VI, 393.
3. Babelon, *Traité des monnaies grecques*, partie II, t. I, p. 1012.

tent, attelés d'un, de deux ou de quatre chevaux, un de ces chars qui se disputaient le prix de la course dans les grands jeux de la Grèce. Sur le sens de ces images, aucun doute n'est possible. Ce qu'elles commémoraient, c'était une de ces victoires qu'ont chantées Simonide et Pindare, une victoire qui venait d'être remportée à Delphes ou à Olympie, dans l'Isthme ou à Némée, par un des citoyens ou par le prince de la cité qui frappait la monnaie. Quand Anaxilas, tyran de Rhégion, eut gagné, à Olympie, le prix de la course des mules, il fit graver sur la monnaie de Rhégion et sur celle de Messana (il régnait sur ces deux villes) un char, l'ἀπήνη, auquel une mule est attelée. De même, Gélon mit sur ses monnaies, à Géla et à Syracuse, l'image du char attelé de quatre chevaux auquel il avait dû, à Olympie, celle de toutes les couronnes qui provoquait la plus vive émulation (Pl. VI, 3, 4). La Niké qui vole au-dessus des chevaux est une claire allusion à cette victoire dont la date, 488, est donnée par Pausanias[1]. Le frère et successeur de Gélon, Hiéron, s'illustra par des victoires du même genre, qu'il rappela de la même manière, et ce type, très goûté pour l'élégance du motif qu'il fournissait, passa des monnaies de Syracuse à celles de plusieurs autres villes siciliennes soumises à l'influence de ses tyrans.

Sans doute, l'orgueil du triomphe fut pour beaucoup dans le parti que prirent ces princes avides de louanges, quand ils enrôlèrent ainsi au service de leur gloire les artistes chargés de graver leurs monnaies; mais il y avait autre chose encore dans les sentiments qui ont suggéré l'adoption des types agonistiques et dans la popularité dont ils ont joui. Ce n'était pas seulement le désir d'obtenir une satisfaction de vanité qui décidait les athlètes à s'imposer les fatigues de l'entraînement professionnel et les nobles ou les princes à faire les frais d'une écurie de courses, à élever des chevaux de sang qu'il fallait ensuite transporter jusqu'à Olympie ou à Delphes, avec tout le personnel chargé de les soigner et de conduire jusqu'au but, dans l'arène, le char auquel ils seraient attelés. En s'astreignant à ces dépenses et à ces efforts qui n'étaient récompensés par le succès que pour un petit nombre des concurrents, on croyait rendre hommage à Zeus, à Phoibos ou à Poseidon, en l'honneur de qui ces jeux avaient été institués par les ancêtres de la race hellénique. Figurer sur la monnaie publique une de ces victoires dont le bruit retentissait jusqu'aux colonies les plus

1. Pausanias, VI, ix, 4.

lointaines, c'était prolonger cet hommage, prendre acte de la bienveillance que tel ou tel des dieux de l'Olympe avait témoignée à la cité, quand il avait mis ainsi hors de pair celui des enfants de cette ville qui était allé la représenter dans ces grandes assises du sport national. La couronne ainsi conquise était un présent de la divinité. L'artiste dont le burin en perpétuait la mémoire était l'interprète d'une piété émue et reconnaissante.

Quant aux vivants portraits que l'on admire sur les monnaies des rois successeurs d'Alexandre, nous n'avons pas à en parler ici. Du sixième au quatrième siècle, aucun prince, aucun tyran, quelque fondé qu'il fût à être fier de ses exploits et de sa puissance, ne s'est permis de projeter sa propre effigie dans le champ des monnaies qu'il frappait. Les dieux seuls avaient des droits sur ce champ. Oser y substituer à leur image ou aux emblèmes qui rappelaient le culte qui leur était rendu l'image d'un mortel aurait paru une inconvenance et presque une impiété. Quand, par la conquête de l'Asie et la création des grandes monarchies macédoniennes, le monde grec se fut transformé, les effigies royales ne réussirent à s'implanter sur les monnaies qu'à la faveur d'une sorte de compromis et comme par ruse. La transition cherchée, le prétexte au changement, on les trouva dans l'image d'Alexandre divinisé, d'Alexandre coiffé et déguisé en Zeus Ammon. Cette image habitua les esprits et les yeux à voir la tête d'un roi remplacer sur les monnaies celle d'un des habitants de l'Olympe ou d'un génie local, d'un héros ou d'une nymphe.

Pour la période antérieure, c'est des croyances religieuses du peuple grec et des mythes qui s'y rattachent que procèdent les types des monnaies. Le fait est constant ; mais prétendre que cette règle ne souffre pas d'exceptions, ce serait dépasser la mesure. Il est telle série de types que l'on ne peut vraiment, sans un excès de subtilité, expliquer de cette façon. Nous voulons parler de ceux qui sont comme la traduction figurée du nom même des villes par qui ont été frappées les monnaies qui les portent. C'est ainsi que Sélinonte a pour type secondaire une feuille de persil (σέλινον), Rhodes une rose (ῥόδον), Mélos une grenade (μῆλον), Phocée un phoque (φώκη), Zancle une faucille (dans la langue des Sicules, ζάκλον signifiait *faucille*[1]), Ancone un bras plié au coude (ἀγκών). On a voulu supposer des mythes ou des rites locaux qui rendaient raison du choix de ces types[2]; mais les deux

1. Thucydide, VI, 4.
2. Percy Gardner, *Types of greek coins*, p. 44-45.

derniers exemples que nous avons cités suffiraient à montrer ce qu'il y a de forcé dans cette théorie ainsi poussée à l'extrême. Le bras fléchi des monnaies d'Ancone n'est pas autre chose qu'un rébus, comme nous dirions. La faucille des plus vieilles monnaies de Messine (Pl. IX, 4) figure la courbe de ce rivage où, en dépit des tremblements de terre, s'élèvera toujours une grande ville dont la rade spacieuse accueillera les navires qui franchiront le détroit. Ailleurs, d'autres types rappellent quelque produit du sol de la contrée sur laquelle régnait la ville qui émet la monnaie. Sur les pièces de Métaponte, on voit, au revers, un épi de blé, signe de la fertilité du territoire de cette riche cité (Pl. IX, 7). En même place, sur les pièces de Cyrène, paraît l'image d'une plante qui ne peut être que le silphium, cet arbuste qui ne croissait qu'en Afrique et dont Cyrène exportait dans toute la Grèce les racines, les feuilles et les graines qu'utilisaient la parfumerie et la médecine (Pl. VII, 22, 23). Tous ces types, c'est ce que l'on appelait jadis, chez nous, dans la langue du blason, des *armes parlantes*. Elles étaient bien nommées; par un jeu de mots ou par l'évocation d'un des traits caractéristiques du paysage local, elles éveillaient du premier coup, dans l'esprit du spectateur, une notion précise. Avant même d'avoir déchiffré la légende, celui dont le regard se portait sur la pièce qui lui était offerte savait quelle cité l'avait frappée. Ce procédé présentait trop d'avantages pour que les villes aient résisté à la tentation d'en user, quand, de manière ou d'autre, elles y trouvaient jour. Les dieux et les mythes n'ont rien à voir en cette affaire.

Nous avons insisté sur les types. Par leurs images en relief, ils relèvent de la statuaire; ils sont des ouvrages de sculpture. C'est à ce titre surtout, on pourrait presque dire c'est à ce titre seulement que les monnaies intéressent l'historien de l'art. C'était ces types qui, par la diversité de leurs thèmes et par celle de leur exécution, différenciaient les monnaies, donnaient à chacune d'elles certains caractères qui la distinguaient des autres pièces de la même ville, frappées dans d'autres temps, et, plus nettement encore, des pièces issues de quelque atelier d'une autre province de la Grèce. Ces variations du répertoire et du style n'échappent pas au goût d'un connaisseur. Pourvu qu'une pièce soit bien conservée, il la datera, du premier coup d'œil, avec une approximation suffisante; mais, quand il voudra établir la série des émissions multiples de tel ou tel atelier toujours resté fidèle à un même type, il devra faire entrer en ligne de compte d'autres indices. Nous voulons parler de toutes petites figures semées dans le champ.

où elles n'attirent pas tout d'abord l'attention, posées, comme elles le sont, au-dessus, au-dessous ou à côté du type principal. C'est ce que l'on a parfois appelé, assez improprement, des *symboles*[1]. On en donnerait une plus juste idée en les qualifiant de *marques* ou de *différents monétaires*. Elles représentent là le magistrat qui, dans chaque ville, était préposé à la fabrication de la monnaie. Il est possible qu'elles aient souvent reproduit l'empreinte de l'intaille qui lui servait de cachet personnel. C'est comme sa signature.

De ces *différents* et du rôle qu'ils jouent, on ne saurait donner un meilleur exemple que celui qui nous est fourni par les monnaies de Métaponte. Celles-ci ont toutes, au revers, un épi de blé ; mais, sur cet épi, on voit tantôt une sauterelle grimpant contre les barbes du blé (Pl. V, 4) et tantôt un oiseau posé sur une feuille qui se détache de la tige. Ailleurs c'est, en même place, une mouche, une souris, ou quelque autre petit animal. Ce que signifient ces marques, ce qui nous l'apprend, ce sont, à Métaponte, sous la foliole qui porte l'oiseau, les trois lettres AMI, initiales d'un nom de magistrat.

En Thrace, Abdère, colonie ionienne, atteignit de bonne heure une grande prospérité, en raison de sa situation à l'embouchure du Nestos. Son monnayage, pour la fin du sixième siècle et pour tout le cinquième, est très riche et très varié. Les magistrats de la cité, comme pour assurer plus de garanties à ceux auxquels s'offrait cette monnaie, s'y sont astreints, plus tôt et plus régulièrement que partout ailleurs, à inscrire là leur nom, d'abord par de simples initiales, puis, bientôt après, en toutes lettres, tantôt au nominatif et tantôt, avec la préposition ἐπί, au génitif. Ce nom y est accompagné d'une marque qui varie avec chaque signature et ces marques semblent souvent faire allusion au sens du nom que porte le magistrat signataire de la pièce. Sur une de ces monnaies, à côté du nom de Python, on voit le trépied de l'Apollon pythien ; sur une autre, signée par Nicostratos, un guerrier qui charge l'ennemi ; ailleurs, auprès du nom de Molpagorès, une danseuse et, auprès de celui d'Enagon, une de ces amphores qui, pleines d'huile ou de vin, étaient données en prix dans certains jeux. De même façon, sur une monnaie de Néapolis, auprès du nom d'Artémi (doros ?), il y a une figure d'Artémis.

La longue série des statères de Cyzique offre une particularité intéressante. Le graveur y a comme renversé le rapport qui existe, dans

1. Percy Gardner, *The types*, p. 53.

les autres monnayages grecs, entre ces marques de magistrats et le type qui représente la cité. Celui ci, à Cyzique, c'est le thon. Cyzique avait adopté cet emblème, en souvenir des pêcheries qu'elle entretenait dans la Propontide. Elle exportait beaucoup de salaisons, comme le font aujourd'hui chez nous, en Bretagne, les ports de Douarnenez et de Concarneau. Le thon figure donc sur toutes ses monnaies ; mais il n'y occupe qu'une place subordonnée ; il y est de toute petite dimension. Ce qui s'étale dans le champ, ce qui le remplit tout entier, c'est un type qui varie d'émission en émission, celui dont a fait choix, pour signaler son intervention personnelle, le magistrat monétaire en exercice. Sur ces pièces, le graveur a parfois rattaché le thon, par un artifice quelconque, à l'image principale. Sur un statère, il l'a mis dans la main d'une déesse ailée, qui le tient par la queue ; mais, plus souvent, il s'est contenté de le poser quelque part dans le champ, à côté ou au-dessous d'un personnage dessiné à bien plus grande échelle (cul-de-lampe à la fin du chapitre). Il ne semble pas que l'exemple donné par Cyzique ait été suivi par aucune autre cité grecque.

On rencontre encore, dans le champ des monnaies, des marques d'un autre genre. Ce sont, imprimées parfois en creux, plus souvent en relief, des images si petites qu'il faut fréquemment les regarder à la loupe pour en bien saisir le dessin. On ne saurait les confondre avec les emblèmes où nous avons reconnu le blason du magistrat et l'équivalent de sa signature. Elles ne se marient point, comme ceux-ci le font dans plus d'un cas, avec le type principal. C'est qu'elles n'ont pas été apposées sur le métal en même temps que ce type. Elles n'y ont été gravées qu'après la frappe de la pièce, au moyen de poinçons très fins, que l'on peut comparer aux poinçons de nos orfèvres ou à ceux dont se sert le contrôle de la monnaie pour garantir le titre de l'argenterie et celui des bijoux d'or et d'argent. C'est ce que l'on est convenu d'appeler des *contremarques*. Ces contremarques, dont l'usage se perpétua toujours, apparaissent de très bonne heure dans certaines séries. « C'est ainsi qu'on les trouve déjà dans les pièces primitives en électrum frappées, avant Crésus, dans les villes de la côte occidentale de l'Asie Mineure. Un tiers de statère en électrum, au type de la tête de lion de profil, frappé probablement à Milet dans ces temps reculés, se montre le plus souvent couvert, au droit et au revers, de petites contremarques qui sont assez délicatement poinçonnées pour ne pas altérer le type même de la pièce. On a relevé, sur un même exem-

plaire, sept, huit et parfois jusqu'à douze contremarques variées; celles-ci représentent une tête de sanglier, deux croissants adossés, une tête de taureau, un oiseau, la triquètre et divers autres signes qui ne se laissent guère définir par des mots. La drachme perse ou *sicle médique d'argent* est parfois aussi estampillée de poinçons analogues. Selon toute apparence, ces contremarques ont été mises là par les banquiers et les changeurs entre les mains desquels circulaient ces pièces; manieurs d'or et d'argent ajoutaient ainsi, au profit de leur clientèle, leur garantie particulière à celle de l'État, émetteur de la monnaie. C'est ainsi qu'aujourd'hui encore, en Chine, les banquiers apposent leurs contremarques sur les monnaies étrangères que le mouvement commercial apporte à leurs comptoirs[1]. »

Il fut encore fait d'autres usages de ces contremarques. Des États furent amenés à s'en servir pour donner, sous la pression de nécessités momentanées, un nouveau cours à des pièces usées ou démonétisées ou pour accréditer dans une contrée des pièces étrangères. De nombreuses pièces des villes grecques de la Cilicie, pièces qui sont contemporaines de la domination des princes achéménides, nous sont arrivées contremarquées de divers symboles ou de lettres araméennes. On peut croire que ces contremarques ont été imprimées par les satrapes et autres chefs perses qui avaient, au quatrième siècle, en Cilicie et en Pamphylie, le quartier général de leurs armées et de leurs ttes ; par l'addition de ces signes, ils rendaient ces pièces aptes à concourir au paiement de la solde des troupes de terre et de mer[2]. Afin de s'affranchir des frais de fabrication, certaines villes donnaient quelquefois un cours légal, dans leur territoire, par cet artifice, aux pièces d'une ville voisine ou d'un prince dont la monnaie, émise en très grande abondance, trouvait bon accueil sur le marché international. C'est ce que firent, pour la monnaie macédonienne, plusieurs cités de la Grèce orientale. Une drachme d'Alexandre est frappée d'une contremarque qui porte le type et les initiales de Byzance[3]. Ailleurs ces contremarques semblent témoigner d'un essai qui aurait été fait, dans quelques régions de la Grèce, pour y créer une sorte de monnaie fédérale[4].

Les types, les marques monétaires et les contremarques, c'est ce

1. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 642-643.
2. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 644.
3. Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, fig. 4044.
4. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 645-646.

qui représente la part que prennent à l'exécution de la monnaie les arts du dessin. Tant que le coin n'a pas mis son empreinte sur le flan, celui-ci n'est qu'un lingot ; c'est avec l'apparition du type que naît la monnaie. Celle-ci peut, dès ce moment, sans autre élément de détermination, remplir son office. C'est ce que l'on constate en remontant aux plus anciennes pièces de la Lydie et de la Grèce. Nous n'y voyons pas trace de lettres. Au bout d'un certain temps, d'un demi-siècle peut-être, on sentit le besoin d'une définition plus précise. On s'avisa d'indiquer sur la pièce le nom de la ville qui l'émettait. Toute confusion se trouvait ainsi prévenue ; on n'était plus exposé à prendre l'une pour l'autre deux pièces de provenance différente dont les types seraient identiques. Cet exemple, nous ne savons quelle fut la ville qui le donna la première ; mais il fut bientôt suivi partout ou presque partout. Au début, le graveur ne laissa point d'éprouver quelque embarras quand il lui fallut situer cette légende dans le champ. Il commença par ne savoir y loger que deux ou trois lettres, les initiales du nom ; puis, devenu plus habile à user de l'espace dont il disposait, il finit par trouver moyen d'inscrire là ce nom en toutes lettres. Il y eut pourtant quelques villes qui ne voulurent pas profiter de cette adresse nouvelle du burin ; Corinthe ne signa ses pièces que par une lettre unique, le *koppa*, dont partout ailleurs on avait, de très bonne heure, renoncé à se servir. Ce caractère inusité suffisait à faire reconnaître sa monnaie dans tout le bassin de l'Adriatique où elle était d'un usage courant. Athènes, tant qu'elle compta dans le monde grec, ne mit jamais sur ses monnaies que les trois lettres ΑΘΕ. Ces monnaies avaient cours, au nord comme à l'est et au sud de la Grèce, chez des peuples à demi barbares ; ceux-ci n'aiment point à être dérangés dans leurs habitudes. Athènes tint donc à ce que ses didrachmes et ses tétradrachmes conservassent, autant que possible, l'aspect sous lequel ils s'étaient présentés jadis dans ces contrées lointaines et y avaient trouvé faveur. Pour cette même raison, ce fut à peine si elle autorisa les graveurs de ses monnaies à suivre, même de très loin, les progrès de l'art. La tête de Pallas, sur ces pièces, garda, jusqu'en plein cinquième siècle, une physionomie archaïque.

Là où l'on n'eut pas des motifs de ce genre pour rester fidèle à la vieille pratique des initiales, ce que, d'ordinaire, on grava sur la monnaie, ce ne fut pas le nom même de la ville ; ce fut l'adjectif ethnique qui en était dérivé, sur les pièces de Syracuse, Συρακοσίων, *des Syracusains*, sur celles d'Éphèse, Ἐφεσίων, *des Éphésiens*, sur celles de Thèbes,

Θηβαίων, *des Thébains*, et ainsi de suite. Cette règle souffre pourtant des exceptions. Sur les pièces d'Agrigente, on lit le nom de la ville, ΑΚΡΑΓΑΣ, au nominatif singulier. Il en est de même à Tarente, que l'on veuille voir là dans le mot ΤΑΡΑΣ le nom du héros éponyme dont l'image est figurée sur la monnaie ou le nom de la cité. Quelquefois, mais assez rarement, ce nom est au génitif : ΑΚΡΑΓΑΝΤΟΣ, ΖΑΚΥΝΘΟΥ. On a aussi des exemples de l'ethnique au nominatif singulier : ΡΗΓΙΝΟΣ sur une monnaie de Rhégion, ΚΥΔΩΝΙΑΤΑΣ sur une monnaie de Kydonie. Ailleurs on rencontre un adjectif terminé par un suffixe qui marque la dépendance, l'appartenance. Sur quelques pièces de Panorme, à la formule normale πανορμιτῶν s'est substituée celle-ci : ΠΑΝΟΡΜΙΚΟΝ, monnaie *panormique*. La légende ΑΡΚΑΔΙΚΟΝ, (monnaie) *arcadienne* définit, en Arcadie, la monnaie fédérale. On peut encore citer, comme exemples de formules exceptionnelles et singulières, sur des pièces de rois thraces, les légendes Κοτύος χαρακτήρ et Σευθᾶ κόμμα, sur des pièces crétoises de Gortyne et de Phæstos les légendes Γορτυνων τὸ παῖμα, Φαιστίων τὸ παῖμα. Κόμμα est dérivé de κόπτειν *couper*, et παῖμα de παίειν, frapper.

Aussitôt que, dans certaines villes très commerçantes, la fabrication de la monnaie eut pris quelque activité, les magistrats qui y étaient préposés ne tardèrent pas à mettre sur cette monnaie leurs marques personnelles, marques figurées dont nous avons donné maints échantillons ; mais, quant à y graver leurs noms, ils ne purent y songer que beaucoup plus tard, quand les graveurs eurent appris à écrire. Abdère fut une des premières villes où ils prirent cette habitude. Dès le milieu du cinquième siècle, ils y signèrent de leur nom les pièces qu'ils émettaient. Au quatrième et au troisième siècle, nombre d'autres cités adoptent cette même règle. Il en est où, sur une monnaie, on trouve à la fois plusieurs noms de magistrats, ce qui fait penser aux *tresviri ære, argento, auro, flando feriundo* de la république romaine. Quant aux signatures d'artistes, gravées en caractères si fins qu'elles avaient pu tout d'abord échapper à l'attention des numismates, nous avons dit comme elles apparaissent tard et combien elles sont rares. Il en est de même des mots qui, écrits en toutes lettres ou en abrégé, indiquent la valeur de certaines pièces. C'est de même tout à fait par exception que, sur quelques monnaies de la Grande-Grèce et de la Sicile, on rencontre des inscriptions explicatives analogues à celles que nous offrent parfois les vases. Sur le revers d'une pièce de Pandosia, on voit un jeune homme nu qui tient d'une main une patère

et de l'autre un rameau de feuillage; des poissons sautent entre ses jambes. Ce dernier trait aurait, ce semble, suffi à faire deviner le sens que le graveur s'était proposé d'attribuer à cette image; mais celui-ci, pour plus de clarté, a inscrit, derrière le dos de l'éphèbe, le mot ΚΡΑΘΙΣ. C'est le nom du fleuve qui arrose le territoire de Pandosia. On trouve de même ΗΥΨΑΣ, nom d'un autre cours d'eau, sur une monnaie de Sélinonte. Ailleurs, c'est une épithète qui donne le vocable sous lequel était adoré, dans telle ou telle ville, le dieu que celle-ci avait figuré sur sa monnaie. Sur une monnaie de Galaria, près de Zeus qui trône le sceptre en main, on lit le mot ΣΩΤΗΡ, et, sur une monnaie de Crotone, derrière un Héraclès assis sur un rocher et armé de la massue, le mot ΟΙΚΙΣΤΑΣ[1]. Héraclès était considéré là comme le fondateur de la ville. Sur un décadrachme de Syracuse, sous le chariot vainqueur dans les grands jeux, le graveur a représenté une armure, dont la présence à l'exergue est expliquée par le mot ΑΘΛΑ, « prix de la victoire ». Quelquefois la légende indique dans quelles circonstances la pièce a été frappée. Sur une monnaie de la ville sicilienne d'Alæsa, la légende ΣΥΜΜΑΧΙΚΟΝ[2]. C'est une abréviation de la même formule que l'on rencontre à Samos, avec les trois lettres ΣΥΝ[3]. Ces pièces ont été émises pour circuler dans plusieurs cités confédérées. Au revers d'une monnaie de Milet, cette mention : ΕΓ ΔΙΔΥΜΩΝ ΙΕΡΗ (sous-entendez δραχμαί). Cette drachme provient d'une émission faite par l'autorité qui administrait le riche sanctuaire de l'Apollon de Didymes[4].

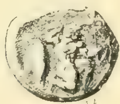


56. — La monnaie de Phanès. Babelon, *Notice sur la Monnaie*, fig. [illegible]

Sur un statère d'électron, au type du cerf broutant, qui a été frappé quelque part sur la côte d'Asie Mineure, soit à Ephèse soit à Halicarnasse où il a été retrouvé, on relève cette curieuse légende : Φάννος ἐμὶ σῆμα, *je suis la marque de Phanès* (fig. 56)[5]. Faut-il, comme on l'a proposé, reconnaître dans ce Phanès celui dont Hérodote (l. VI, 4 et 11) raconte que, chef d'un corps de mercenaires grecs en Égypte, sous Amasis, il aurait trahi le Pharaon pour passer au service de Cambyse

1. Percy Gardner, *Types*, pl. II, 1 ; pl. V, 2.
2. *Ibidem*, pl. XV, 4.
3. *Ibidem*, pl. XVI, 3.
4. *Ibidem*, pl. XVI, 5.
5. Babelon, *Traité*, partie I, t. I, p. 382. Barclay Head, *Historia numismatica*, p. 529.

et aider les Perses à conquérir la vallée du Nil? En récompense du service rendu, Cambyse aurait établi Phanès comme tyran dans Halicarnasse, sa patrie. Ou bien Phanès ne serait-il qu'un banquier, qui aurait émis ces monnaies, pour les besoins des relations d'affaires qu'il entretenait d'une part avec la Lydie et d'autre part avec les cités du littoral, avec les îles voisines et avec les colonies grecques d'Égypte? C'est plutôt cette hypothèse que paraît autoriser l'emploi du mot τὸ σῆμα, *la marque*. On aurait là le monument d'un monnayage privé qui, par endroits, aurait pu précéder le monnayage public et en suggérer l'idée. Dans cette Ionie où le génie grec, au septième et au sixième siècle, a déployé une si merveilleuse activité, les particuliers, aiguillonnés par le désir du gain, auraient ainsi précédé l'État et lui auraient les premiers donné l'exemple de maintes innovations utiles.



CHAPITRE XVI

LA NUMISMATIQUE — L'HISTOIRE DE L'ART MONÉTAIRE

§ I. — LA MATIÈRE DU MONNAYAGE AU COURS DE L'ÂGE ARCHAÏQUE

Les premières monnaies qui aient circulé dans les bazars des villes grecques d'Asie n'étaient ni en or ni en argent. Elles étaient faites de cet alliage naturel d'or et d'argent que fournissaient les sables fluviaux et les filons minéraux des roces du Tmolos; mais il ne fallut pas longtemps aux commerçants avisés qu'étaient les Lydiens et les Ioniens pour être frappés des inconvénients qu'offrait le monnayage de l'électrum. Celui-ci offrait, plus ou moins franche, la teinte jaune de l'or; mais, s'il séduisait ainsi l'œil, il avait le défaut de laisser le marchand dans l'incertitude sur la proportion où entrait dans chaque pièce le plus précieux des métaux qui s'y trouvaient associés. Peut-être ce marchand savait-il déjà éprouver le titre du métal avec la *pierre de touche*. Cette pierre, les Grecs l'appelaient la *pierre lydienne*. Il semblerait donc que ce soit en Lydie que l'on en ait découvert les propriétés et que l'on ait appris à s'en servir; mais c'était là bien du temps perdu, et ces essais ne devaient d'ailleurs donner que des résultats fort imparfaits, les anciens ne disposant pas d'acides qui eussent l'énergie de ceux que l'on emploie aujourd'hui à cet effet. Ce fut sans doute ce qui décida Crésus à prendre un autre parti, à séparer, par l'affinage, les deux métaux. Il adopta, pour sa monnaie, un double étalon. Il émit des monnaies d'or et des monnaies d'argent, les *Créséides*, comme disaient les Grecs (Pl. VII, 1, 2). Celles-ci avaient laissé des souvenirs qui témoignent de l'accueil empressé qui fut fait, dans toute la région, à ces monnaies de bon aloi.

Les villes grecques, malgré l'avantage qu'elles y auraient trouvé, ne purent suivre l'exemple que leur avait donné Crésus. Elles l'imitèrent en renonçant, presque toutes, dès le sixième siècle, à l'électrum :

mais elles n'étaient pas en mesure de faire concurrence à sa monnaie d'or. Jusqu'à la fin des guerres médiques, nous ne verrons aucune cité grecque monnayer l'or. Pendant toute cette période, les seules monnaies d'or qui aient eu cours autour du bassin oriental de la Méditerranée ont été d'abord les Créséides, puis ensuite les Dariques. Les rois de Lydie et les rois de Perse, grâce aux richesses minières que renfermaient leurs domaines, étaient alors les seuls à disposer d'un afflux d'or qui leur en conseillât et leur en permît le monnayage[1]. Il n'y avait pas, au contraire, en Grèce même ou dans les territoires occupés hors de l'Hellade par ses colons, de mines qui pussent fournir ce métal en abondance. Les Siphniens exploitaient chez eux quelques filons de minerai d'or[2]. Les Thasiens avaient aussi trouvé de l'or dans le marbre dont est faite leur île et ils en tiraient un peu plus des gisements de Skapté Hylé, sur le continent voisin, où ils continuaient les travaux jadis inaugurés par les Phéniciens[3]. Siphniens et Thasiens avaient tiré de cette exploitation d'assez gros bénéfices pour que ceux-ci les eussent exposés à se voir rançonnés les uns, les Siphniens, par des exilés de Samos, et les autres, les Thasiens, par les satrapes perses; mais, dans les quelques centaines de talents qui sortaient chaque année de ces galeries, il n'y avait pas de quoi fournir aux besoins d'une circulation monétaire très active. L'or était alors très rare en Grèce. Lorsque quelque tyran fastueux, comme Hiéron, voulait, pour faire montre de luxe, commander, à destination de quelque illustre sanctuaire, un important ouvrage d'orfèvrerie, il avait grand peine à trouver sur le marché, pour la livrer à l'artisan, la quantité nécessaire de ce précieux métal[4]. Dès le quatrième siècle, par l'effet des relations très étroites qui s'étaient nouées entre les Hellènes et l'empire perse, cette disette d'or s'était atténuée ; mais l'or ne devien-

1. Les rois de Lydie ne tiraient pas seulement leur or et leur électrum des sables aurifères roulés par les torrents qui descendent du Tmolos. Il devait y avoir des filons du métal précieux exploités en Phrygie et en Mysie. C'est à ces filons que paraissent faire allusion les récits qui couraient chez les Grecs au sujet de ce roi de Phrygie, Midas, qui changeait en or tous les objets que touchaient ses doigts. Le pseudo-Aristote parle de mines qui étaient exploitées près de Pergame pour le compte de Crésus (περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων, LII), sans dire quel métal on en retirait; peut-être était-ce de l'or. Quant aux rois de Perse, ils disposaient du produit de mines situées dans l'intérieur du continent asiatique.

2. Hérodote, III, 57..

3. Hérodote, VI, 46 47; VII, 118.

4. Théopompe et Phanias d'Erésos, cités par Athénée, VI, p. 232, A. Voir les autres textes que Bœckh a réunis pour prouver cette rareté de l'or dans la Grèce du sixième et du cinquième siècles (*Staatshaushaltung der Athener*. Livre I, § 3).

dra d'un emploi courant, en Grèce, dans les hôtels des monnaies, qu'à partir du moment où Philippe de Macédoine, s'étant rendu maître des terrains aurifères du mont Pangée, en fera jaillir ces flots d'or dont le ruissellement débordera dans les cités grecques et y paiera les complicités qui concourront avec les piques de la phalange à triompher des résistances d'Athènes et de Thèbes.

L'argent au contraire a été de bonne heure très commun en Grèce. Dans la presqu'île hellénique et dans ses dépendances insulaires comme en Asie Mineure, on rencontrait un peu partout des filons de ce sulfure de plomb argentifère que l'on appelle encore la *galène*, du nom que lui donnaient les mineurs grecs. Des mines d'or que les Thasiens auraient eues dans leur île, on n'a rien retrouvé ; mais, dans des monceaux de scories qui existent sur la côte sud-ouest, l'argent est associé au cuivre gris antimonial qui y forme la plus grosse part du résidu métallique[1]. Dans les mines du Pangée, l'argent voisinait avec l'or. Hérodote affirme qu'Alexandre, le prince qui régnait en Macédoine au temps de la première guerre médique, tirait par jour un talent d'argent d'une mine qui était exploitée pour son compte sur la frontière occidentale de son royaume, près du lac Prasias[2]. De l'argent, il y en avait en Épire comme en Thrace. Il y en avait à Cypre, auprès du fer et du cuivre. Il y en avait dans plusieurs des îles de l'Archipel. Nous le savons, pour Siphnos, par Hérodote. Au cours d'un voyage que je fis en Grèce, il y a une quinzaine d'années, j'entendis parler d'une compagnie qui se formait à Athènes et qui sollicitait une concession pour exploiter les gisements de Mélos, où l'on avait relevé les vestiges d'anciens travaux. Tout près de Mélos, une petite île, l'ancienne Kimolos, avait reçu des marins francs qui fréquentaient ces parages le nom de l'*Argentière*, en raison des mines que l'on savait y avoir été exploitées. On signale le métal en question à Sériphos et à Antiparos, ainsi qu'en terre ionienne, à Samos. On le rencontre aussi, sur le continent voisin, dans le district montueux qui s'étend de l'Ida phrygien à l'Olympe de Bithynie[3].

1. L. De Launay, *Description géologique des îles de Metelin et Thasos*, p. 164-165 (*Nouvelles archives des missions scientifiques*, t. I, 1891, p. 127-173). Sur les mines des Thasiens, Hérodote, VI, 47. Les Thasiens dépensent, en un jour, 400 talents d'argent pour offrir un repas à l'armée de Xerxès, Hérodote, III, 57.

2. Hérodote, V, 17.

3. La galène est très abondante en Asie Mineure, au contact entre la roche calcaire et les roches éruptives. Ce minerai est encore exploité aujourd'hui au *Bulgardag* (65 kilomètres au nord de Mersina) et à *Balia-maden* (160 kilomètres au nord-nord-est

Les cités grecques de l'Occident, qui ont frappé tant de belles monnaies d'argent, n'ont pas dû être embarrassées pour se procurer la matière de leur monnayage. L'Italie méridionale et la Sicile n'ont pas de terrains minéralisés ; mais la Sardaigne était toute proche, avec ses riches gisements et, par l'intermédiaire des Massaliotes, surtout par celui des Phéniciens de Carthage, on pouvait tirer des trésors souterrains de l'Espagne les lingots que battrait ensuite le marteau des monnayeurs de Tarente et de Syracuse. L'Afrique fournissait aussi son contingent de métal précieux. Cet usage exclusif de l'étalon d'argent, pour toute la période archaïque, explique le sens que le mot ἀργύριον avait pris dans la langue courante. Celle-ci l'appliquait, comme nous le faisons pour le mot *argent*, à la fortune immobilière, de quelques espèces monnayées qu'elle se composât. D'un homme riche, on disait aussi chez les Grecs, « qu'il avait beaucoup d'argent[1] ».

Au cours de ce long règne de l'argent, seules quelques cités de l'Asie Mineure ont persisté, on ne sait pourquoi, à monnayer l'électron. Phocée, Mitylène et surtout Cyzique continuèrent à émettre en grande quantité des *statères* et des *hectés* d'électron. Jusqu'à la fin du quatrième siècle et plus tard encore, alors que la frappe en avait cessé, les *Cyzicéniens*, comme on disait, restèrent la monnaie qui était la plus répandue dans tout le bassin de la mer Egée. On s'explique difficilement la vogue dont jouissaient toutes ces pièces ; le titre de l'alliage y variait d'une émission à l'autre. Elles passaient partout, comme l'attestent maints textes des auteurs et les comptes des trésoriers des temples. On savait cependant à quoi s'en tenir sur la qualité du métal dont elles étaient faites. Φωκαΐς τὸ κάκιστον χρύσιον, dit Hésychius. « L'or phocéen, c'est le plus mauvais de tous les ors. »

Il n'y a pas lieu de s'étonner que la plupart des gîtes métallifères qui nous sont indiqués par les anciens comme ayant été jadis très productifs, dans les contrées riveraines du bassin oriental de la Méditerranée, soient aujourd'hui inexploités. La quantité de métaux précieux qui était alors en circulation ne saurait se comparer à ce qu'elle est dans le monde moderne ; elle était bien plus faible. Par suite, ces métaux avaient alors une bien plus grande valeur. Il était donc possible

de Smyrne . K. E. Weiss, *Kurze Mitteilungen ueber Lagerstätten in westlichen Anatolien* (*Zeitschrift für praktische Geologie*, 1901, p. 249-262).

1. Sur cette acception du mot ἀργύριον, dont témoignent plusieurs textes anciens et de nombreux termes de la langue, voir Fr. Lenormant, *La monnaie dans l'antiquité*, t. I, p. 72 et 174.

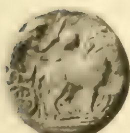

1


2


3


4


5


6


8


10


7


9


11


13


15


12


14


16


17


18


19


20

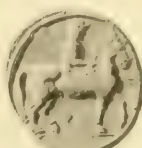

21


22


23


24


25


26

Phototypie Berthaud, Paris

d'exploiter avec profit des gîtes qui, dans l'état actuel du marché, ne paieraient pas les peines qu'ils donneraient. On employait d'ailleurs à ces travaux la main-d'œuvre servile qui réduisait presque à rien le coût de l'exploitation[1].

Pendant tout l'âge archaïque, le rapport de l'or à l'argent paraît être resté, en Grèce, celui qui, depuis longtemps, dans toute l'Asie antérieure, était la règle des échanges. L'or valait, dans l'empire des Achéménides et dans les contrées adjacentes, treize fois son poids d'argent[2].

§ 2. — LES MONNAIES DE LA GRÈCE D'ASIE.

Milet, de bonne heure la plus puissante et la plus riche des villes ioniennes, fut celle où l'habitude des grandes entreprises coloniales dut le plus vite éveiller l'esprit d'initiative et d'invention ; aussi les numismates s'accordent-ils pour rapporter à l'atelier milésien les premières pastilles de métal qu'une estampille ait qualifiées pour remplir l'office de monnaies. Rien n'y donne à prévoir que la monnaie puisse jamais devenir une œuvre d'art.



57. — Monnaie primitive. Électrum.

On date ces premières monnaies, toutes en électrum, de la fin du septième siècle. Ce sont des lingots de forme circulaire ou ovoïde, les uns à flan plat et les autres plus ou moins globuleux. Quelques-uns n'ont, d'un côté, que des stries parallèles et, de l'autre, des empreintes creuses qu'il est impossible de définir (fig. 57). Sur d'autres, une étoile à quatre rayons bouletés, d'une part en relief et, d'autre part, en creux. Cette monnaie primitive comporte, dans les médailliers de nos musées, d'assez nombreuses variantes, toutes d'un caractère aussi indéterminé. C'est à peine de la monnaie. A défaut de légende, il n'y a même pas là un type qui représente la cité. On est tenté de croire que ces pièces étaient émises par des particuliers plutôt que par le magistrat. Les marques dont elles portaient l'empreinte avertissaient le public que ces lingots avaient été pesés, qu'ils répondaient, comme nous l'atteste la balance, à l'une des divisions du système pon-

1. Dr Ing. Freise, *Die Gewinnung nutzbarer Mineralien in Kleinasien während des Altertums* (*Zeitschrift für praktische Geologie*, 1906, p. 277-284).
2. Hérodote, III, 95.

déral de la ville et de ses colonies. Les banquiers, si c'était eux qui lançaient ces pièces sur le marché, sentirent bientôt le besoin d'y mettre des empreintes mieux définies, où l'on reconnût plus aisément le cachet de tel ou tel comptoir. Voici un lingot dont l'une des faces n'est que rayée de stries (fig. 58); mais, sur l'autre, il y a des empreintes creuses gravées par trois poinçons. Dans le poinçon rectangulaire qui occupe le milieu du flan, on distingue la silhouette d'un renard en course; la surface des deux autres poinçons est couverte de protubérances irrégulières.



58. Monnaie primitive. Électrum. Babelon. *Notice sur la monnaie*, fig. 4.

S'il règne une grande incertitude sur les conditions dans lesquelles ont été frappées ces monnaies rudimentaires, le monnayage public de Milet paraît commencer avec une série de pièces du même métal qui ont pour type soit un lion rampant, tourné tantôt vers la gauche (fig. 59) et tantôt vers la droite, soit un simple avant-corps de lion soit un mufle de lion (fig. 60), soit deux et même quatre mufles de lion toujours vus de face. Dès lors, c'est le lion qui personnifie la glorieuse cité. Ce type se retrouve, présenté de diverses façons, dans toute une série de pièces d'argent que l'on rapporte à la seconde moitié du sixième siècle.



59. — Milet. Électrum

Il a été recueilli, sur cette côte et dans les îles voisines, nombre d'autres pièces d'électrum qui, par l'ensemble de leur aspect, s'annoncent aussi comme le fruit des premiers essais du monnayage ionien. On les classe, pour la plupart, parmi les *incertaines*, comme disent les numismates. C'est d'après le système pondéral auquel la balance permet de les rattacher qu'on les classe. Elles se partagent entre l'*étalon milésiaque* et l'*étalon phocaïque*. C'est du premier que relèvent les pièces au type du cerf et de l'abeille qui formeraient la tête de la série des monnaies d'Éphèse, où reparaissent plus tard ces types. On reconnaît les monnaies de Phocée au type du phoque (φώκη) qui est l'emblème parlant de cette ville et au monogramme Θ, qui paraît bien être un *thêta*. La prononciation locale de la lettre initiale du nom de Phocée aurait alors hésité entre deux sons aspirés que, plus tard, la langue grecque a dû distinguer nettement par l'écriture, mais qui sont toujours restés très voisins. Tel dialecte employait le *phi* là où un autre



60. — Milet. Électrum.

se servait du *thêta*[1]. C'est au système phocéen que se rattachent les premières monnaies de Mitylène et de Méthymne, dans l'île de Lesbos, au type de la tête de veau (Pl. IV, 11) et de la tête de sanglier, ainsi que celles de Téos, au type du griffon (fig. 61). Il en est de même des statères d'électrum de Cyzique. Pendant plus de deux siècles, Cyzique garde toujours, pour le revers de ses pièces, le carré creux, alors même que celui-ci est passé de mode. Au droit, le thon occupa d'abord tout le champ ; puis, pour diversifier l'aspect de son monnayage, Cyzique emprunta à d'autres villes des types très variés, auxquels elle ne manqua jamais d'adjoindre l'emblème qui joue là en quelque sorte le rôle d'une légende. Ses graveurs accolèrent ainsi le thon à une tête d'Athéna (fig. 62), à un Triton (fig. 63), à une tête d'homme barbu (fig. 64), à un Héraclès agenouillé, cul-de-lampe du ch. XV, à l'avant-corps du coq (fig. 65), à un mufle de lion (fig. 66), etc. Lampsaque, Chios et Samos eurent aussi un monnayage d'électrum où les tailles semblent se rapprocher tantôt de celles de l'étalon phocaïque, tantôt de celles de l'étalon milésiaque et parfois même de celles du système dit euboïque.


61. — Téos. Électrum.


62. — Cyzique. Électrum.


63. — Cyzique. Électrum.


64. — Cyzique. Électrum.

Bientôt appréciés par le commerce, les avantages de la réforme monétaire opérée par Crésus amenèrent les Grecs du littoral à changer leurs habitudes. A défaut de l'or, ils frappèrent l'argent pur. On s'accorde à reconnaître les *Créséides* dans des pièces d'or et d'argent qui ont pour type deux avant-corps de lion et de taureau affrontés (Pl. VII, 1). Les deux animaux allongent une patte de devant. Le lion a la gueule béante et le taureau une corne en avant. Sur les monnaies des villes de la côte, nous retrouverons, un peu partout, des motifs du même genre, têtes, corps ou avant-corps de taureau, de lion, de bélier et de sanglier, de sphinx et de griffon, d'animaux réels ou factices. Têtes ou bustes sont souvent réunis par couple sur une même pièce, tantôt affrontés, comme ici,


65. — Cyzique. Électrum.


66. — Cyzique. Électrum.

1. Voir à ce sujet BABELON, *Traité*, partie II, t. I, p. 97-98.

et tantôt adossés l'un à l'autre. Au caractère et à la disposition de ces effigies, on devine l'importance des emprunts que l'art de l'Ionie a faits aux arts de l'Asie toute voisine. C'est de façons très diverses que cette influence du style oriental s'est exercée sur l'imagination et la main des artistes de cette contrée. Cette influence pénétrante, nous en relèverons partout la trace, et il n'est pas possible qu'elle ne se soit pas fait sentir, dès le début, à cet art naissant de la décoration du flan monétaire. La monnaie de Crésus, cette monnaie qui, dès le jour de son émission, a été si recherchée et si populaire, a dû être pour beaucoup, par le modèle qu'elle offrait, dans le choix des partis qui ont été pris par les graveurs ioniens, lorsque, vers le milieu du sixième siècle, a commencé le monnayage de l'argent.

Pour leurs premières monnaies d'argent, les villes ioniennes et éoliennes ont conservé les types qu'elles avaient inaugurés sur l'électrum, Éphèse l'abeille (Pl. VII, 3), Milet le lion, Samos aussi le lion et le taureau. Taureau et lion, ce sont les types des Creséides. Mais, sur les pièces de Samos que l'on attribue au règne de Polycrate (540-522) le progrès de l'art est déjà sensible[1]. Ces pièces ont, au droit, un mufle de lion, et, au revers, un buste de taureau (Samos. Argent. Pl. VII, 4, 5). La tête de lion, vue là de face, est d'une bien meilleure exécution que dans les pièces d'électrum; on y sent l'œuvre d'un burin plus habile, plus grec. Ce sont d'ailleurs peut-être les plus anciennes pièces où le graveur ait su mettre un type au revers, dans le carré creux. Celui-ci n'avait comporté, jusqu'alors, que des dessins géométriques ou les empreintes minuscules de poinçons mobiles. Il y a moins d'accent dans le modelé du sphinx, à Chios. Le type d'Erythrées, c'est un cavalier, peut-être le héros Erythros, fondateur de la ville, qui monte un cheval lancé au galop. Le cheval a du mouvement. Il y a déjà là un effort heureux pour rendre l'élan de la course. Le sanglier ailé de Clazomène n'est pas exempt de quelque lourdeur; mais il y a une certaine élégance dans le griffon qui se dresse, une patte levée, sur les statères et les drachmes de Téos (Pl. VII, 6). Les monnaies d'argent de Phocée, au type du phoque et du griffon, paraissent avoir été souvent frappées avec les mêmes coins que ses monnaies d'électrum. Nous trouvons à Lesbos une tête de Gorgone tirant la langue, avec carré creux au revers (Pl. VII, 20), et une autre pièce avec double type, au droit un sanglier qui se gratte le groin avec une

1. Sur les raisons que l'on a d'attribuer ces pièces à Polycrate, voir Babelon, *Traité*, partie II, t. I, p. 289-290.

patte de devant et au revers, une tête d'Athéna (Pl. IV, 4, 5). Cette dernière pièce offre une curieuse particularité. On y lit, sur les deux faces, la légende ΜΑΘΥΜΝΑΙΟΣ. Methymne est une des rares cités qui ont commencé, avant 480, à mettre leur nom sur leur monnaie. La numismatique de Lesbos offre d'ailleurs une singulière variété. On y rencontre, sur des oboles ou demi-oboles, une tête de nègre (fig. 67), sur une autre obole, une tête diadémée d'Apollon et enfin, sur une didrachme, deux têtes de veau affrontées (Pl. IV, 11). Nous reproduisons ce dernier type pour l'analogie qu'il présente avec celui de la Créseide. Une disposition de la même sorte caractérise des monnaies de Lampsaque et de Ténédos, où l'on voit adossées deux têtes, l'une barbue et l'autre imberbe.


67. — Lesbos. Obole. Argent.

Cyzique, avec la persistance exceptionnelle de son monnayage d'électrum, n'a fait frapper que de très rares et toutes petites pièces d'argent. De toutes les colonies grecques qui avaient été semées par Milet au pourtour du Pont Euxin, deux seulement, Sinope et Panticapée, frappèrent monnaie avant 480. Sinope a comme type la tête d'aigle et Panticapée le mufle de lionne qu'elle emprunte à Milet. Ce mufle de lion paraît aussi au droit de la plupart des villes cariennes et s'y associe à des revers dont le type varie d'une ville à l'autre (Pl. IV, 24). A Termera, c'est un Héraclès barbu, avec la légende ΤΕΡΜΕΡΙΚΟΝ; à Halicarnasse et à Cnide, des têtes de femme, qui déjà visent à la grâce. On y reconnaît l'Aphrodite cnidienne (Pl. IV, 17); c'est la première image que nous possédions de la célèbre déesse qui devait plus tard prendre corps dans le chef-d'œuvre de Praxitèle. La coiffure, avec ses cheveux relevés tout autour du crâne sous le bandeau qui les retient et noués par derrière, au-dessus de la nuque, en un épais chignon, est, à peu de chose près, celle de l'illustre statue. On a, de Calymna, un statère où est représenté, au droit, la tête d'un guerrier barbu, qui est coiffé d'un casque à nasal et à joues fixes; le cimier est surmonté d'une crête épaisse et raide (fig. 68). C'est le casque même que portaient, au sixième siècle, les hoplites cariens. Selon Plutarque, les Perses appelaient les Cariens ἀλεκτρύονες, des coqs, à cause du cimier de leur casque[1]. Le style de cette effigie est très archaïque. L'œil est bouleté; le nez est terminé


68. — Calymna. Argent.

1. PLUTARQUE, *Artaxerce*, II.

par un globule, la barbe paraît dure. La pièce doit dater du temps où sous Psammétique, les mercenaires grecs, lorsqu'ils débarquèrent aux bouches du Nil, firent aux Égyptiens étonnés l'effet d'*hommes de bronze*[1]. La face est ici cachée presque tout entière par l'enveloppe métallique. Le type du revers a un tout autre aspect. C'est une lyre à sept cordes, dont le tympan est fait d'une carapace de tortue. Cette lyre s'encadre dans une dépression dont les contours épousent ceux de l'instrument (fig. 69). Dans cette disposition qui modifie la forme ordinaire du carré creux et dans tout le dessin de la lyre, il y a une liberté qui contraste avec le caractère conventionnel du modelé de la tête. Le graveur se sentait plus à l'aise pour reproduire un objet matériel que pour offrir une fidèle image du visage humain. On a expliqué par un jeu de mots le type du revers. Pour désigner la tortue, la langue grecque avait, à côté des formes usuelles χέλυς et χελώνη, la forme χέλυμνα, qui se rencontre chez les poètes. *Chélymna* ne diffère de *Calymna* que par l'aspiration initiale. Cette carapace de tortue où viennent ici s'attacher les cordes de la lyre rentrerait dans la catégorie de ce que nous avons appelé les *armes parlantes*[2].



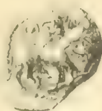
69. — Calymna
Revers du statère.

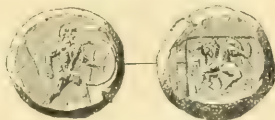
Le crabe de Cos et, pour l'île de Rhodes, la feuille de figuier de Camiros ainsi que le sanglier ailé d'Ialysos ne se prêtent guère à l'effet ; mais, sur certains statères de Lindos, il y a des têtes de lion d'un assez beau caractère (Pl. IV, 24). Sur les monnaies des dynastes de Lycie, on voit le taureau, le griffon et la tortue ; mais l'animal qui y est le plus souvent représenté, c'est le sanglier ; celui-ci devait abonder dans cette région montueuse et boisée. Le graveur a fait parfois un effort assez heureux pour rendre la pose du fauve qui se prépare à faire tête aux chasseurs (Pl. IV, 5). Dans le carré creux de beaucoup de pièces lyciennes, un motif étrange, que l'on appelle la *triskèle*, « les trois jambes » ; il est fait de trois branches courbes qui se détachent d'un disque central. On a proposé d'y voir un symbole solaire[3].

Phasélis, située sur la frontière de la Lycie et de la Pamphylie, donne la forme d'une tête de sanglier à la proue de navire qu'elle met sur la plupart de ses pièces (Phasélis, Pl. VII, 8, 10) ; mais ce qu'il y a de plus

1. Hérodote, II, 152.
2. Babelon, *Traité*, partie II, t. I, p. 438-439.
3. Déchelette, *Le culte du soleil aux temps préhistoriques* (*Revue archéol.* 1909, tomes I et II).

curieux dans son monnayage, c'est le statère qui représente Héraclès debout, terrassant un taureau à tête humaine (fig. 70. Phaselis. Pl. VII, 9). Les deux personnages sont barbus et leur tête est vue de face. Par la largeur donnée à ces visages, par l'ampleur de ces barbes touffues, ce groupe rappelle certains types orientaux, le Bès de l'Égypte et l'Izdubar des cylindres assyriens[1]. Il fait aussi songer au colosse d'Héraclès trouvé en Cypre, à Amathonte[2]. Les villes pamphyliennes d'Aspendos et de Selgé ont pour type un guerrier nu, casqué, qui s'adosse à droite, le bouclier rond au bras gauche. De la main droite baissée, il tient un glaive court (fig. 71). Au revers, la *triskèle*, mais formée ici de trois jambes humaines. Sidé, colonie éolienne, a, au droit, le type parlant de la grenade (*σίδη*), et, au revers, une tête d'Apollon ou une tête d'Athéna qui sont d'un travail assez libre (fig. 72). En Cilicie, Kelenderis a pour type un bouquetin et Mallos une figure de femme ailée, une Niké, dont l'attitude est celle de la Niké d'Archermos, à Délos, celle que la sculpture archaïque prête d'ordinaire aux personnages en course[3]. Comme revers, toutes les pièces de Mallos ont un bétyle conique; celui-ci est accompagné de deux symboles qui, là où la frappe est le plus nette, paraissent bien figurer des grappes de raisin (Pl. IV, 21)[4]. L'histoire ne nous apprend rien au sujet des cultes locaux de Mallos; mais, avec cette ville cilicienne, on est bien près de la Syrie et nous savons, ne fût-ce que par la pierre d'Émèse, quel rôle les bétyles jouaient dans les cultes syriens.


70. — Statère de Phaselis.


71. — Pamphylie. Aspendos et Selgé.

Nous avons eu déjà l'occasion de définir les caractères très particuliers que présentent les monuments de la plastique dans l'île de Cypre, que, de très bonne heure, se partagèrent et se disputèrent les Phéniciens et les Grecs[5]. Ce fut


72. — Pamphylie. Sidé.

1. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 535, 536, 549, t. II, fig. 225, 332, 337.
2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 386.
3. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 301-365, fig. 122-125.
4. Sur certaines pièces, on croit y voir des colombes (Babelon, *Traité*, partie II, t. I, p. 560-561). Dans les images que l'on en présente, il me paraît difficile de reconnaître des oiseaux.
5. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 620-628.

ainsi que se créa là un art hybride qui, s'il manque de beauté, intéresse l'historien par ce que celui-ci y trouve et y démêle d'influences diverses dont le concours aboutit à une sorte de compromis. Les villes grecques de l'île commencèrent à battre monnaie vers le milieu du sixième siècle. L'exemple fut donné par Salamine, où régnait une dynastie qui se prétendait issue de la race des Æacides. Sur les monnaies de Salamine, on lit les noms d'Evelthon, de Gorgos et de Nicodamos, princes dont les deux premiers nous étaient connus par Hérodote[1]. Ces noms y sont inscrits au moyen des lettres de cet alphabet syllabique dont l'usage se maintint à Cypre jusqu'au quatrième siècle[2].

Comme les ouvrages des sculpteurs qui, d'un ciseau trop facile, ont taillé dans le calcaire de l'île tant de statues et de bas-reliefs, les effigies des monnaies de Cypre ont une certaine lourdeur. On en peut juger par le type du bélier couché qui se répète, au droit, dans tout le monnayage de Salamine (Pl. VII, 11). Au revers, la croix ansée, symbole d'origine égyptienne que s'étaient d'ailleurs approprié, comme motif d'ornement, les décorateurs phéniciens (Pl. VII, 12). Ici, cette croix paraît témoigner des rapports que l'île entretenait avec l'Égypte. Vers 560, Amasis avait contraint les dynastes cypriotes à reconnaître sa suprématie et à lui payer tribut[3]. Il est possible que la présence de ce symbole sur la monnaie de Salamine soit là comme une marque de vassalité, un hommage officiel rendu au Pharaon de Saïs.

Cette croix se retrouve au revers de monnaies que l'on attribue à d'autres villes de l'île, à Kition, Idalion, Curion, Paphos, Soli. Au droit de ces pièces, les types varient : c'est le lion couché ou en marche, la tête de lion, le sphinx ailé, le taureau à face humaine, le masque de Gorgone, etc. Tout cela, sauf quelques mufles de lion qui ne manquent pas d'accent, est d'une exécution assez molle. Deux pièces présentent pourtant quelque intérêt par l'analogie qu'elles offrent avec les monuments connus de la statuaire cypriote. L'une d'elles est un tétrobole. On y voit, au droit, Héraclès marchant à grands pas, à travers une forêt qui est indiquée par deux pins garnis de branches et de feuilles; le bras gauche, tendu en avant, devait tenir l'arc; mais le flan paraît avoir été mal placé sous le coin; ni cette main, ni la main droite levée qui brandissait la massue ne sont venues à la frappe. Au revers, un taureau sous une branche de laurier

1. Hérodote, IV, 162; V, 104, 115; VIII, 11.
2. Sur l'alphabet cypriote, voir *Histoire de l'Art*, t. III, p. 493-496, fig. 347-348.
3. Hérodote, II, 182.

fig. 73). On se croit fondé à reconnaître là un thème que paraissent avoir affectionné les sculpteurs cypriotes, l'enlèvement, par Héraclès, des bœufs de Géryon. Le graveur aurait ici coupé en deux la scène qui est figurée sur un bas-relief de style très archaïque trouvé à *Athiénau*, site probable de l'antique Golgos[1]. Le taureau du revers représenterait, à lui seul, tout le troupeau dont s'empare Héraclès. Voici encore, sur un statère, un personnage nu, dont l'attitude est la même que celle de l'Héraclès du tétrobole; mais il s'annonce ici comme Hermès, à la chlamyde qui flotte sur ses épaules et au caducée que le graveur, sans savoir le lui mettre en main, a dessiné dans le champ (Pl. VII, 13 et 14). Au revers, une image qui, comme la croix ansée, est de provenance égyptienne, la tête cornue de Zeus Ammon. Celle-ci, par le caractère du profil comme par la disposition de la barbe taillée en pointe, rappelle les têtes de maintes statues cypriotes[2].



73. — Tétrobole de Cypre.

A la suite des monnaies que nous avons signalées on range, sous le titre d'*incertaines de l'Asie Mineure*, diverses pièces que permettent de rapporter à cette contrée les sites des trouvailles, le style de la gravure, la forme des carrés creux et surtout le choix des types. Aucune d'elles ne mérite une attention particulière.

Du monnayage des cités grecques de la côte d'Asie et des îles voisines, nous avons donné d'assez nombreux échantillons pour que l'on puisse juger du parti qui a été tiré de l'invention nouvelle par les artistes appelés à graver une image sur les flans monétaires. Que ce soient les Lydiens ou les Grecs qui aient le droit de revendiquer l'honneur de cette invention, peu importe; ce qui n'est pas douteux, c'est que les premières monnaies qui aient été frappées par des Grecs sont les monnaies des villes ioniennes. En ceci comme en bien d'autres matières, c'est donc aux Ioniens que revient le mérite d'avoir été les précurseurs et les initiateurs; mais la gloire d'être les premiers à toucher le but n'échoit pas toujours à ceux qui se sont mis en route le plus matin. Ils sont souvent dépassés par d'autres qui, partis plus tard, ont eu l'avantage de trouver la voie frayée. Ce sont bien les Ioniens qui ont appris aux Grecs des îles de la mer Égée comme à ceux du continent européen et, par leur intermédiaire, à tous les riverains de la Méditerranée quel profit on trouvait à substituer aux lentes

1. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 573-577, fig. 387.
2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 350, 351, 404.

pesées du métal brut l'agilité de la monnaie qui court de main en main, garantie de tout soupçon de fraude par l'effigie et la légende qu'y a imprimées l'État dont elle émane; mais la conquête perse est venue, vers la fin du sixième siècle, arrêter l'essor de leur heureux génie et ce n'est pas chez eux que, dès les premières années du siècle suivant, les graveurs des monnaies, élèves et émules des sculpteurs contemporains, ont réussi à faire tenir dans le champ d'une étroite rondelle d'argent une image qui, malgré ses dimensions très restreintes, reflète fidèlement l'élégance ou la noblesse des œuvres de la statuaire. Cette généreuse ambition du graveur, cette recherche de la beauté du type, c'est ailleurs que nous les verrons se manifester, avant le terme même de l'âge archaïque; ce sera, par endroits, dans la Grèce d'Europe et dans les Cyclades : ce sera surtout dans la Grande-Grèce et en Sicile.

Sur ces monnaies des villes de la Grèce asiatique, les figures de divinités, représentées en pied, sont très rares; nous n'y avons rencontré qu'en petit nombre des têtes féminines ou viriles. Ce qui domine de beaucoup, ce sont les images d'animaux, d'animaux réels ou factices. Ces images sont plus faciles à exécuter que celles où le burin s'essaye à reproduire le mouvement du corps de l'homme ou les traits de son visage. Le graveur eut d'ailleurs là une autre raison de s'en tenir à ce répertoire un peu banal; c'est que, pour ce genre de thèmes, il trouvait des modèles dans l'art oriental. Ainsi s'explique la grande place que tiennent, dans tout ce monnayage des Grecs d'Asie, d'abord le lion, ce protagoniste des grandes chasses où se complaisaient les Pharaons et surtout les rois de Babylone et de Ninive, puis, après lui, toute une série d'êtres composites, le lion, le cheval et le sanglier ailés, le taureau à face d'homme, le sphinx et le griffon. Ce sont là les enfants d'une imagination et d'un goût qui, n'ayant pas réussi à saisir et à rendre la beauté supérieure de la figure humaine, d'un corps ou d'un visage expressif, se jouent et s'épuisent à associer des formes que la nature a séparées. Par la docilité avec laquelle ils subissent l'influence d'arts vieillis qui n'ont que les apparences de la richesse, les graveurs des monnaies ioniennes et cypriotes laissent voir qu'ils n'ont pas conquis encore leur pleine indépendance.



1













7







10



11



12



13



14



15



16



17



18





20



21



22

§ 3. — LES MONNAIES DES PAYS DU CENTRE HELLÉNIQUE.

GRÈCE PROPRE ET SEPTENTRIONALE, ILES ÉGÉENNES, CYRÉNAÏQUE

Si divers indices portent à croire que, sur la côte d'Asie, ce furent les banquiers de Milet qui initièrent les Ioniens à l'usage de la monnaie, le cas n'est plus le même quand il s'agit de savoir comment et quand les Grecs des rivages occidentaux de la mer Egée ont appris à se servir du nouvel instrument d'échange. Le premier atelier monétaire qui se soit ouvert dans ces parages fut celui d'Egine. Un prince nommé Phidon frappa, vers la fin du septième siècle, à Egine, des monnaies dont les tailles répondaient à un système de poids et de mesures qui fut adopté dans tout le Péloponnèse[1]. Phidon régnait à la fois sur l'Argolide et sur les îles voisines. Il paraît même avoir prétendu exercer sur tous les États de la péninsule une sorte de suprématie.

Cette situation prépondérante, les Téménides d'Argos ne la conservèrent pas longtemps. Corinthe et Sicyone prospérèrent sous l'autorité des Bacchiades, des Cypsélides et des Orthagorides. Sparte grandit et fit subir à Argos des défaites réitérées à la faveur desquelles Egine conquit une pleine indépendance. Pendant un siècle et demi, jusqu'au moment où, en 447, elle succomba sous l'effort d'Athènes, ce fut une des cités les plus industrieuses, les plus commerçantes et les plus riches de l'Hellade. Elle trafiquait avec les Phéniciens et avec l'Égypte. Elle avait pris part à la fondation de Naucratis et elle y avait construit, pour ses nationaux, un temple de Zeus[2]. C'était ses négociants qui fournissaient à tout le Péloponnèse les denrées de l'Orient. Pour protéger sa marine marchande, elle avait une marine militaire. Ses trirèmes inquiétaient Athènes dans le golfe Saronique; elles se signalèrent dans les batailles navales de la seconde guerre médique. Dans ces conditions, l'atelier créé jadis par Phidon ne pouvait chômer. Ce qui en atteste l'activité continue, c'est le grand nombre des monnaies d'Egine que l'on retrouve dans les îles de l'Archipel et dans le Péloponnèse[3]. Ces monnaies reproduisent d'ailleurs toutes

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 49-50.

2. HÉRODOTE, II, 178.

3. Au cours de mes excursions en Morée, j'avais, il y a longtemps, été frappé du grand nombre des tortues d'Egine que m'apportaient les paysans.

un même type; elles ont, au droit, la tortue de mer et, au revers, un carré creux partagé d'ordinaire en cinq compartiments irréguliers, triangles ou rectangles.

On devine les premiers essais de l'atelier de Phidon dans des pastilles d'argent oblongues ou globuleuses dont tout l'aspect trahit la gaucherie d'un ouvrier encore très inexpérimenté. L'image de la tortue, vaguement ébauchée, n'occupe pas le milieu du flan (Pl. VIII, 1, 2) et parfois n'est même pas venue tout entière à la frappe. Telle de ces pièces rappelle encore de très près les barres et les lingots de fer ou de cuivre qui, sous le nom d'ὀβελίσκοι ou « petites broches », avaient longtemps servi à solder le prix des ventes. Dès que la monnaie parut, sous sa forme même la plus rudimentaire, l'ancienne pratique tomba en désuétude et c'est ce dont Phidon voulut prendre acte, fier du succès de l'innovation à laquelle il avait présidé. Au dire d'Aristote, il fit suspendre aux parois du temple de l'Héra d'Argos quelques-unes de ces broches[1]; on se les montrait comme des reliques vénérables du temps passé.

Jusqu'en 480, on ne note guère de changement dans la série des monnaies d'Égine. Seulement, à la longue, le flan devient moins irrégulier et la carapace de la tortue qui, d'abord, était lisse présente, en son milieu, une suite de points qui dessinent une sorte d'épine dorsale (Pl. VIII, 3, 4). Assez souvent poinçonnées de contremarques, comme les vieilles pièces de la Grèce d'Asie, toutes ces pièces à la tortue sont d'ailleurs anépigraphes ; mais on ne saurait douter qu'il y ait lieu de les attribuer à Égine. Si l'on voulait les lui retirer, il faudrait admettre qu'Égine, après Phidon, n'a plus frappé de monnaies, hypothèse qui est inadmissible. L'Égine autonome du sixième et du cinquième siècle a été trop entreprenante et trop riche pour n'avoir pas son atelier monétaire, comme l'avaient alors, dans toute l'Hellade, des cités qui ne pouvaient rivaliser d'importance avec Égine. On comprend que celle-ci soit restée obstinément fidèle au type inauguré par Phidon. Les monnaies particulières des différentes villes du Péloponnèse n'avaient pas, à ce qu'il semble, supplanté dans la faveur publique les pièces marquées au type de la tortue ; elles n'avaient guère cours en dehors des frontières de l'État qui les avait émises. Au contraire, les tortues d'Égine, familières à tous les yeux, circulaient partout, des golfes de la Messénie et de la Laconie à l'entrée de l'isthme. Ces pièces,

1. Pollux, IX, 77.

c'était comme la monnaie commune, la monnaie nationale de toute la péninsule. « La tortue », dit un lexicographe, « monnaie péloponnésienne »[1].

Toute voisine de la Grèce centrale comme Égine l'était du Péloponnèse, l'Eubée eut de bonne heure deux cités florissantes, Chalcis et Érétrie. L'une et l'autre, habiles à travailler le cuivre que leur fournissaient les mines mêmes de l'île, exportaient, sur les principaux marchés de la Grèce, des armes et des ustensiles de toute sorte. Les arts de l'argile plastique y étaient aussi très cultivés. Dans leur ardeur d'expansion, elles avaient fondé partout des colonies, sur les côtes occidentales de l'Adriatique, dans les îles dites ioniennes et en Sicile ; c'était les colons venus de l'Eubée qui avaient peuplé, qui avaient conquis à la civilisation hellénique cette presqu'île de la Thrace qui prit le nom de *Chalcidique*. Pour les besoins de leurs affaires, Chalcis et Érétrie frappèrent des monnaies d'une fabrication soignée. Toutes celles de Chalcis ont, au droit, l'aigle volant (Pl. IV, 3) et, au revers, une roue à quatre rais ; mais celles d'Érétrie offrent des types plus variés, le masque d'une Gorgone qui tire la langue (Pl. VII, 20, VIII, 5, 6) et une tête de vache, ce même masque et un mufle de lion, une vache qui détourne la tête pour lécher un de ses pieds de derrière et une pieuvre à huit tentacules recroquevillés (Pl. V, 15, 17). Cette dernière pièce ne doit être que de peu antérieure à la destruction d'Érétrie par les Perses. La facture en est déjà très libre. Le graveur a bien rendu un mouvement assez compliqué. Il a mis de la souplesse dans la flexion du cou de la vache et dans celle du membre replié. La tête et les flancs de l'animal sont largement modelés. A noter, là aussi, un détail pittoresque, l'oiseau perché sur le dos de l'animal. Qui n'a vu, dans une prairie, un corbeau ou un sansonnet s'installer ainsi, pour picorer des insectes, sur la croupe d'une des bêtes d'un troupeau ? Si l'artiste a fait là preuve d'invention et d'habileté, ce qu'il y a encore de plus curieux dans cette pièce, c'est son revers. On est frappé d'y trouver comme un rappel d'un des motifs qui furent le plus chers au décorateur mycénien[2]. Les Grecs d'Eubée étaient de race ionienne et c'est dans l'art de l'Ionie que l'on rencontre le plus de survivances d'un art dont la tradition avait été presque complètement brisée, dans la Grèce européenne, par l'avènement du style géométrique.

Carystos, la troisième, par rang d'importance, des villes de

1. HESYCHIUS : χελώνη, νόμισμα Πελοποννησιακόν. De même POLLUX, IX, 74.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 922-926 ; pl. XXI, fig. 487, 489, 491, 492.

l'Eubée, a aussi d'assez belles monnaies. Au droit, une vache qui détourne la tête, pour lécher le veau qu'elle allaite ; au revers un coq (fig. 74). Sur d'autres pièces de la même cité, un taureau qui se gratte le flanc ou un avant-corps de taureau (Pl. VII, 18). On remarquera la prédilection que semblent avoir les monnayeurs de l'Eubée pour les images empruntées à l'espèce bovine. Les anciens rattachaient le nom de l'Eubée Εὔ—βοια, *le pays des beaux bœufs*, au mythe de la nymphe Io, qui, aimée de Zeus, donna le jour à Épaphos dans une grotte de l'île et fut changée en vache par Héra jalouse[1]. Ces têtes de bœuf, ces vaches, ce serait une allusion à un mythe très populaire et, en même temps, une marque d'origine, des armes parlantes.

Le monnayage d'Athènes est moins intéressant par la diversité de ses types et par leur beauté que par le rôle qu'il joua, surtout à partir du cinquième siècle, dans la circulation monétaire de la Grèce et des contrées limitrophes, voire même de pays fort éloignés. C'est à ce titre qu'il convient de n'en point passer sous silence les modestes débuts. Athènes ne paraît pas avoir été une des villes de la Grèce européenne qui se pressèrent le plus de suivre l'exemple donné par Phidon. C'est ce que donnent à penser les lois que Dracon promulgua vers l'an 621 avant notre ère. Rien de ce qui nous est dit de leurs dispositions n'implique l'usage d'une monnaie métallique. Le taux des amendes y était évalué en têtes de bétail. D'autre part, les auteurs anciens sont d'accord pour mettre au nombre des réformes opérées par Solon, après 593, une réforme monétaire[2]. Ce serait donc dans les dernières années du septième siècle, entre le temps de Dracon et celui de Solon, que se serait ouvert l'atelier d'Athènes. Ces premières monnaies attiques, toutes anépigraphes, on se croit fondé à les reconnaître dans des pièces d'un aspect très primitif qui ont au droit un carré creux coupé par quatre barres en diagonale et au revers différents types, tels que la chouette, un cheval, une amphore, un osselet, un triskèle, une roue. Solon ne paraît pas avoir rien changé aux types qui étaient alors courants. Il se serait contenté de modifier le rapport qui existait anté-




74. — Eubée. Carystos.

1. Strabon, X, I, 3.
2. Plutarque, *Solon*, XV, 5 ; Aristote, Ἀθηναίων πολιτεία.

rieurement entre la drachme et la monnaie de compte, que l'on appelait la mine[1].

Dans les pièces ci-dessus mentionnées la plupart des numismates reconnaissent des monnaies attiques, les monnaies présoloniennes et soloniennes[2]. Cette attribution a été contestée. La certitude ne commence qu'avec la riche série des pièces qui ont au droit le type de la tête casquée et, au revers, celui de la chouette dans un carré creux, avec la légende AΘE, abréviation d'Ἀθηναίων. A quelle heure Athènes a-t-elle adopté ces types? « Quel est le personnage à qui l'on doit ces emblèmes nouveaux auxquels une si prodigieuse fortune était réservée, puisqu'ils devaient se perpétuer presque sans changement pendant plusieurs siècles[3]? »

Aucun texte ne nous renseigne à cet égard; mais tout ce que l'on sait de l'histoire d'Athènes au sixième siècle suggère une hypothèse qui offre un haut degré de vraisemblance. Nous avons dit ailleurs quel élan le génie de Pisistrate avait imprimé à la vie d'Athènes, comment, grâce à l'initiative qu'il avait prise, la cité s'était transformée, s'était parée de nobles édifices qui étaient décorés de sculptures où le marbre tendait à prendre la place de la pierre[4]. On est fondé à supposer que l'attention d'un chef d'État tel que l'était Pisistrate a dû se porter aussi sur les types monétaires de cette ville qu'il semblait prendre à tâche de préparer aux hautes destinées que lui gardait un prochain avenir. La conjecture qui s'offrait d'elle-même à l'esprit trouve d'ailleurs une confirmation indirecte dans ce que les historiens nous apprennent de l'insistance avec laquelle, au cours de sa carrière accidentée, Pisistrate tint toujours à se présenter comme le protégé d'Athéna. Hérodote raconte comment, après son premier exil, Pisistrate, quand il entreprit de ressaisir le pouvoir, réussit, grâce au concours que lui prêta une belle paysanne qui avait figure de déesse, à rentrer dans la ville derrière le char où la foule crédule croyait voir trôner Athéna en personne[5]. Exilé encore une fois, quand il eut décidé de faire appel aux armes pour forcer les portes qui

1. Voir les explications de la réforme que donnent BABELON (*Traité*, partie II, t. I, p. 698) et CURTIUS (*Histoire grecque*, trad. fr., t. I, p. 406).

2. C'est l'opinion de BEULÉ (*Monnaies d'Athènes*, p. 15) et celle de BABELON (*Traité*, partie II, t. I, p. 696-723). Il a été fait de ces monnaies, à Athènes même et en Attique, des trouvailles importantes. D'autres attribuent ces pièces à Chalcis ou à Érétrie (voir les notes de Babelon).

3. BABELON, *Traité*, partie II, t. I, p. 723.

4. *Histoire de l'Art*, t. VII, 315-316; t. VIII, 29, 33-37, 55, 546-551.

5. HÉRODOTE, I, 60.

s'étaient fermées sur lui, c'est près du vieux sanctuaire de l'Athéna de Pallène qu'il rassemble ses soldats et qu'il convoque ses partisans; c'est de là qu'il marche sur Athènes[1]. Ce dévot d'Athéna dut avoir l'idée de donner comme enseigne à la monnaie de la cité la tête de la déesse sous le patronage de laquelle il s'était placé et avec qui il habitait la forte citadelle. Son palais et les deux temples d'Athéna y étaient contigus.

On distingue, à leur facture très rude, dans un lot de monnaies archaïques d'Athènes, celles de ces pièces qui représentent les premiers coins que Pisistrate aurait fait graver, au type de l'Athéna casquée et de la chouette, vers l'an 560. Ce que ces pièces rappellent, c'est certains fragments de sculptures en pierre calcaire qui ont été découverts dans les fouilles récentes de l'Acropole et où l'on s'accorde à reconnaître un reste des ouvrages que les imagiers athéniens exécutaient dans la première moitié du sixième siècle, avant que se fût fait sentir à Athènes l'influence des modèles ioniens[2]. C'est ce que l'on a proposé d'appeler le *premier archaïsme attique*[3]. Les traits qui caractérisent cette vieille statuaire indigène se retrouvent dans celles de ces monnaies qui ouvrent la série. Regardez l'Athéna dont l'effigie y occupe toute la surface du flan (Pl. V, 9, Pl. VIII, 9). « Ses yeux qui semblent poussés hors de leur orbite sont aussi ronds et aussi globuleux que ceux de la chouette du revers. C'est bien là l'Ἀθηνᾶ γλαυκῶπις, la déesse aux yeux énormes, à fleur de tête, brillants comme ceux de l'oiseau nocturne. Voyez aussi ces grosses lèvres entre-bâillées et épaisses, ce menton de galoche qui envahit à lui seul la moitié de la figure, ce nez pointu projeté en avant, le casque trop petit, l'oreille cartilagineuse avec un anneau ou un lourd globule comme pendant. Les cheveux tuyautés au fer, disposés en rangs pressés autour du front, trahissent une naïve recherche d'élégance[4]. »

Cependant, sous Pisistrate, des artistes de Chios et de Samos, appelés à Athènes, initiaient les sculpteurs de cette ville au travail du marbre, et l'on voyait naître le style que l'on a dénommé le *second archaïsme attique*[5]. La facture des monnaies s'améliore alors par degrés. Qu'elles datent des dernières années de Pisistrate ou du règne d'Hipparque et d'Hippias, maintes pièces accusent un progrès sensible

1. Hérodote, I, 62.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 84, 85, 86, 275.
3. *Ibidem*, p. 545.
4. Babelon, *Traité*, partie II, t. I, p. 730.
5. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 546-574.

Pl. VIII, 7, 8). C'est toujours le même type; mais le casque est mieux posé sur la tête et le timbre en a un franc relief. L'arrangement des cheveux est plus simple que dans les premières ébauches. Si l'œil a encore le défaut d'être montré de face dans un visage de profil, ici son orbite n'est plus aussi rond; il est fendu en amande. Le nez qui prolonge la ligne du front est trop pointu; mais la narine en est bien dessinée. L'oreille aussi est beaucoup mieux placée. Les lèvres, encore proéminentes, se sont serrées. Le menton est large et ferme. La joue, modelée avec soin, esquisse ce sourire qui, dans la pensée des artistes de cette époque, doit donner aux images de la divinité l'expression de la bienveillance. Cette tête d'Athéna, on l'a rapprochée de celle qui a été prêtée à la déesse par l'auteur d'un bas-relief votif trouvé à l'Acropole[1]. Il y a certes quelque analogie entre les deux monuments. La facture du marbre est pourtant plus archaïque. Le nez plus effilé, surtout le retrait fort marqué de tout le bas du visage donnent au profil du marbre un aspect plus gauche et plus primitif[2]. Peut-être résulte-t-il de la comparaison ainsi établie qu'il convient de faire descendre les monnaies en question jusque vers le dernier quart du siècle, jusque vers le temps du règne des deux Pisistratides.

Quand on s'applique à classer ces pièces d'après leur style plus ou moins avancé, on en rencontre qui se distinguent des précédentes non seulement par une exécution plus libre, mais aussi par certaines particularités d'ajustement que n'avait pas présentées jusqu'alors la gravure des coins. « A la place d'un casque au timbre entièrement nu et lisse, on voit apparaître un casque dont le timbre est orné de trois grandes feuilles d'olivier alignées depuis l'oreille jusqu'au-dessus du front. Derrière l'oreille, le casque est décoré d'une branche recourbée en spirale qui part de l'occiput pour se terminer en une palmette élégante. En ce qui concerne l'effigie même d'Athéna, les cheveux de la déesse sont désormais disposés en deux bandeaux sur le front et les tempes. Ces bandeaux remplacent les frisures tuyautées au fer ou les festons ondulés des pièces antérieures. Sur la nuque enfin, de petites nattes émergent sous le casque, disposées en chapelets de perles et relevées en chignon. Au revers, dans le carré creux, la pousse d'olivier se régularise. Auparavant, elle comportait des feuilles allongées et en nombre variable autour de la baie centrale. Elle est désormais

1. Babelon, *Traité*, partie II, t. I, p. 745.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 314.

uniformément composée de la baie de l'olive accostée de deux feuilles bien étalées. Derrière la chouette, enfin, le croissant paraît pour la première fois.

« A quelle époque ces changements sont-ils survenus ? Étant donné le caractère traditionnaliste des types de la monnaie athénienne, on peut croire *a priori* qu'il a fallu un événement bien extraordinaire pour que l'on se décidât à modifier ainsi l'image d'Athéna et pour que cette modification fût, ultérieurement, toujours respectée à travers les âges[1]. »

Cet événement, on a cru le deviner dans cette bataille de Marathon qui, par la surprise qu'elle causa aux vainqueurs eux-mêmes, fit sur l'âme athénienne une profonde impression. Ce qui confirme cette conjecture, c'est le fait que les Athéniens ont frappé alors, au type de l'Athéna couronnée d'un rameau d'olivier, un décadrachme qui est unique dans le monnayage archaïque d'Athènes (Pl. V, 7, 13). La tête de l'Athéna y est la même que sur les didrachmes et les drachmes; mais les détails y sont plus soignés. C'est ainsi que là, l'oreille, encore trop grande, a pour pendant non point un globule énorme comme sur le tétradrachme, mais un délicat bijou allongé en larme avec deux perles à la base. Au revers, le type de la chouette est différent de celui du tétradrachme. C'est une chouette étalée de face et non montrée de profil. Les ailes éployées, elle semble planer dans l'espace. On peut se la figurer voletant ainsi au-dessus de l'armée athénienne, pour la protéger pendant le combat. La branche d'olivier est pareille à celle des monnaies d'une taille inférieure ; mais il n'y a pas trace ici du croissant.

Les monnaies qui s'annoncent, par leur style, comme les contemporaines de cette belle pièce ont été émises en très grande quantité ; elles sont très communes dans les collections. Au contraire, on ne possède, en tout, qu'une demi-douzaine d'exemplaires du décadrachme. De ce coin, il ne paraît avoir été tiré que très peu d'épreuves. Nous n'avons aucune raison de croire que celles-ci n'aient pas été mises en circulation, comme celles des coins que représentent les autres multiples de la drachme ; et cependant cette monnaie, on ne saurait le nier, tient de la médaille. Ce qui lui donnerait quelque chose de ce caractère, ce serait la rareté de la pièce, ses dimensions exceptionnelles et l'effort que le graveur a fait là pour atteindre à une exécution

1. Babelon, *Traité*, partie II, t. I, p. 63.

plus fine que dans les espèces qui sortaient alors en grande quantité du même atelier.

Il n'y a d'ailleurs rien, ici, dans le style, qui répugne à l'hypothèse proposée. L'analogie est très sensible entre la tête de l'Athéna du décadrachme et celle de plusieurs des statues féminines, les *corés* de l'Acropole, comme on les appelle, qui ont été découvertes dans les fouilles de 1886. Dans ces statues et dans la monnaie, même ligne du profil, même œil en amande, mêmes bandeaux crêpelés sur le front, même menton un peu lourd, mêmes bijoux aux oreilles, même recherche d'une expression qui veut être celle du sourire[1]. Où la ressemblance est peut-être plus frappante encore, c'est quand on compare le visage de l'effigie monétaire à celui de deux statuettes de bronze du Musée de l'Acropole qui représentent l'Athéna Promachos[2]. Or toutes les *Corés* ont été trouvées dans la couche de décombres qui provient de la dévastation que l'Acropole subit en 480 et l'on s'accorde à y reconnaître des ouvrages qui dateraient des dernières années du sixième siècle ou des premières années du cinquième. Quant aux statuettes de l'Athéna combattante qui ont été retrouvées en nombre dans ce même dépôt[3], ce n'est pas seulement d'après leur facture que l'on est tenté de leur assigner une date très voisine de celle de l'incendie allumé par les Perses. A quel moment ce type a-t-il dû être plus en faveur qu'au lendemain du jour où la déesse tutélaire, armée de la lance et de l'égide, avait, dans la plaine de Marathon, aidé les Athéniens à repousser l'invasion?

L'atelier d'Athènes continua de reproduire, avec une fidélité routinière, jusqu'en plein quatrième siècle, le type inauguré par Pisistrate. Tout au plus le graveur se décida-t-il, nous ne savons point quand, à rectifier le tracé de l'œil qu'il avait jusqu'alors, à la mode archaïque, dessiné de face dans un visage présenté de profil. A cela près, ce que rappelle encore, au temps de Périclès, l'effigie d'Athéna, c'est la tête de l'antique simulacre du plus vieux temple d'Athéna, ce n'est pas celle de l'Athéna Parthénos que Phidias avait dressée dans le temple bâti par Ictinos. C'est que la monnaie d'Athènes jouissait alors, chez les peuples à demi barbares qui confinaient au monde civilisé, d'une vogue dont témoignent les nombreuses contrefaçons

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, pl. XIII, fig. 289-304.

2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 308, 309.

3. On compte, dans le Musée de l'Acropole, jusqu'à treize exemplaires de ces Athénas. De Ridder, *Catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*, p. 297-314.

qui en ont été faites tant au nord qu'au midi de la Grèce; il ne fallait pas déranger les habitudes de cette vaste clientèle.

Une autre monnaie dont le cours n'a guère été moins étendu et à laquelle, pour les mêmes motifs, la cité n'a pas été moins soucieuse de conserver sa physionomie coutumière, c'est celle de Corinthe. Dès le huitième siècle, sous la dynastie des Bacchiades, les navires corinthiens allaient semer, sur la rive orientale de l'Adriatique, des colonies dont l'une, Corcyre, devint bientôt très florissante et très riche. En 735, c'était encore Corinthe qui fondait, en Sicile, cette Syracuse qu'attendaient de si brillantes destinées. Vers le même temps, un constructeur corinthien, Aminoclès, dotait la marine grecque d'un type nouveau de bâtiment, la trière, le vaisseau de guerre des Hellènes. La prospérité de Corinthe s'accrut encore sous le fondateur d'une nouvelle dynastie, Kypsélos. Sur tous les marchés de la Méditerranée les potiers de Corinthe exportèrent leurs vases peints et ses bronziers leurs miroirs, leurs meubles, leurs ustensiles de tout genre. Ce serait, à ce que l'on croit, sous le long règne de Kypsélos (657-629) que Corinthe aurait commencé à battre monnaie et la frappe y serait devenue plus active encore sous le fils et successeur de Kypsélos, Périandre. Celui-ci aurait porté au plus haut point la puissance de Corinthe et ouvert de nouveaux débouchés à son industrie (629-585).

Dès le début, Corinthe met au droit de ses monnaies Pégase, le cheval ailé qu'un de ses héros légendaires, Bellérophon, le petit-fils de Sisyphe, monta pour aller combattre et vaincre la Chimère. Au revers, un carré creux, pareil à celui d'Égine (Pl. IV, 18 et VIII, 10). Sous le cheval, un *Koppa*, initiale du nom de Corinthe tel qu'il s'était écrit jadis, dans un alphabet archaïque dont plusieurs lettres ne tardèrent pas à tomber en désuétude. Dans les plus anciennes même de ces pièces, le Pégase a assez fière mine. Le graveur y a bien rendu le mouvement du coursier encore indompté qui s'enlève sur les pieds de derrière et qui va se cabrer. Plus tard, la tête de l'Athéna Chalinitis vient s'inscrire dans le carré creux; elle y est parfois remplacée par un masque de Gorgone; mais ce type du revers reste, au moins pendant l'âge archaïque, d'une facture assez médiocre. On dirait que l'artiste n'y a pas attaché la même importance qu'à celui du droit. C'est que le vrai type des monnaies corinthiennes, celui auquel les reconnaissaient tout d'abord les clients de la *ville aux deux mers*[1], c'était le Pégase. Aussi,

1. *Bimaris*, comme disent les poètes latins VIRGILE et HORACE, en parlant de Corinthe.

pour profiter de l'accueil empressé que ces pièces trouvaient sur tant de marchés lointains, les colonies de Corinthe prirent-elles le parti de frapper des monnaies qui ne se distinguaient des monnaies de la métropole que par l'absence du monogramme dont celle-ci s'était réservé la propriété. C'est ce que firent, l'une après l'autre, Ambracie, Anactorion, Leucas, Apollonie, Epidamnos, etc. Il y eut même des statères aux types corinthiens frappés en Italie et en Sicile[1]. Seule, Corcyre, pour affirmer la pleine indépendance qu'elle avait ambitionnée de bonne heure et qu'elle conquit pour toujours après la mort de Périandre, eut des types qui lui appartenaient en propre, dès le jour où s'ouvrit son atelier monétaire, vers 580.



75. — Corcyre. Le droit du statère.

Ces types n'offrent aucune analogie avec ceux de Corinthe. Corcyre se posait en rivale, en ennemie même de sa métropole. Elle ne voulut pas paraître lui rien devoir. C'est en Eubée que nous avons déjà rencontré le motif, peut-être emprunté à quelque patère phénicienne ou à quelque intaille mycénienne, qu'elle adopta tout d'abord, une vache allaitant son veau (fig. 75)[2]. Au revers, un carré creux orné d'un ou de deux fleurons (fig. 76 et pl. VIII, 22). Ailleurs, avec le même fleuron dans le revers, il n'y a au droit que l'avant-train d'une vache couchée à terre; une des pattes est portée en avant et l'autre repliée sous le ventre (Pl. VIII, 21). Ce qui justifie l'attribution à Corcyre de ces pièces anépigraphes, c'est que, sur des monnaies du cinquième siècle où se répètent ces mêmes types, on lit la lettre K et quelquefois les trois lettre K O P. Dans le fleuron du carré creux, on a voulu voir une représentation schématique de ces jardins d'Alkinoos que décrit l'*Odyssée*. Les anciens identifiaient Corcyre, aujourd'hui *Corfou*, avec l'île homérique des Phéaciens. Le fameux labyrinthe de Crète est ainsi figuré sur les monnaies de Cnossos. Par l'exécution, la vache des monnaies de Corcyre ne vaut pas celle des monnaies de Carystos (fig. 74); elle est d'un modelé moins juste et moins ferme.



76. — Corcyre. Le revers du statère.

Pour revenir au monnayage du Péloponnèse, tout le nord de la péninsule, Phlionte, Argos, l'Achaïe, Sicyone même, malgré la prospérité dont elle jouit sous ses princes Orthagorides et malgré la renommée de ses sculpteurs, n'offrent point de pièces qui aient une vraie

1. Barclay Head, *Historia numnorum*, p. 341.
2. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 789-790, fig. 552, 553; t. VI, p. 853, pl. XVI, 15.

valeur d'art. On peut pourtant attribuer au graveur des monnaies d'Argos le mérite d'avoir bien saisi l'originalité de la silhouette du loup (Pl. VIII, 11, 12). L'Arcadie offre des types plus variés, avec la Déméter voilée (Pl. VIII, 13) ou sans voile (Pl. IV, 17 et pl. V, 10) d'Héræa, avec le Zeus Lykæos au droit (Pl. VIII, II) et, au revers, la tête de Despoina. Il y a aussi des monnaies fédérales à la légende APKA (Pl. VIII, 15), avec l'ours de Mantinée (Pl. VIII, 14). Elis, à l'ouest de la péninsule, frappera, vers la fin du cinquième siècle, les belles monnaies où l'on croit retrouver une copie de la tête du colosse chryséléphantin de Phidias; mais, aux environs de l'an 500, elle émettait déjà des pièces, d'un travail soigné, qui sont intéressantes par leurs types. Ceux-ci font allusion à ces jeux olympiques dont Elis s'était assuré la présidence par la destruction de Pise et au culte que toute la Grèce venait y rendre au Zeus olympien. C'est, au droit, un aigle volant et tenant dans son bec et ses serres un serpent qui s'enroule autour de lui et cherche à le mordre (Pl. VIII, 17), au revers, un Zeus nu, barbu, debout à droite, la jambe gauche en avant; de la main droite levée il brandit le foudre. Il tient le bras gauche avancé, la main ouverte et sur son poignet est posé un aigle qui, les ailes soulevées, retourne la tête pour regarder le dieu. Légende : ΟΛVΝΠΙΚΟΝ (Pl. VIII, 18). On a, dans cette image, la reproduction d'une statue de Zeus très archaïque, dont le type se retrouvera plus tard dans le Zeus Ithomatas de Messène et dans le Zeus d'Aigion, œuvres du sculpteur argien Agéladas[1]. Ce type de l'aigle en plein vol s'accouple, sur d'autres pièces d'Elis, soit avec un foudre ailé, soit avec une Niké qui, les ailes éployées, marche à pas précipités, relevant de la main droite les plis de son vêtement et tenant de la main gauche une couronne (Pl. IV, 1, 3). Cette Victoire est une des meilleures images que l'on rencontre dans les séries de monnaies archaïques de la Grèce. Le mouvement de la course y est rendu d'une manière moins conventionnelle et moins forcée que dans la Niké délienne d'Archermos, dans telle ou telle statuette de bronze et dans maintes peintures de vases[2].

Sparte n'a commencé à battre monnaie que très tard, vers la fin du quatrième siècle, sous le roi Areos.

Nous avons, à propos du monnayage corinthien, parlé de celui des colonies corinthiennes de la côte d'Épire et de celui de Corcyre. Il y a,

1. Sur Agéladas et sur ce type voir *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 467-469, fig. 237, 238.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 122-12

de Képhallénie, une assez jolie pièce au type de la nymphe Procris et du bélier (fig. 77).

De toutes les cités de la Grèce centrale, celle qui a joué dans l'histoire le rôle le plus brillant, c'est Thèbes qui, par moments, a été la rivale heureuse d'Athènes et de Sparte; mais Thèbes et, à son exemple, les autres cités béotiennes ont, dès le premier jour, adopté un type qu'elles ont ensuite reproduit à satiété pendant plusieurs siècles. Ce type, c'est celui du bouclier ovale à double échancrure (Pl. VIII, 19). Le monnayage béotien, avec ses boucliers toujours les mêmes, est aussi banal et aussi monotone que celui d'Égine avec ses tortues.

Ces habitudes qui s'établissaient et qui s'enracinaient ainsi, au profit d'une certaine monnaie, là où celle-ci était, dans un rayon très étendu, l'instrument d'échange le plus en faveur, les villes de second ou de troisième ordre n'avaient point à en tenir compte. Leur numéraire ne circulait que dans les limites de leur étroit territoire. Rien ne les gênait donc soit pour mettre au goût du jour, en les affinant, les types qu'elles avaient adoptés au premier moment, soit même pour leur en substituer d'autres, si les anciens avaient cessé de plaire. C'est ainsi qu'en moins d'un demi-siècle (cet atelier ne paraît pas s'être ouvert avant 520 au plus tôt) Delphes a mis sur ses monnaies la tête de bélier, simple ou double, la tête de bouc, une tête de nègre d'un travail soigné, le trépied et la patère.


77. — Képhallénie. Droit et revers.

Il en est de même en Thessalie, où le monnayage n'a pas non plus commencé beaucoup avant le temps des guerres médiques. La plupart des types du droit y font allusion aux gras pâturages du pays et à la fécondité de ses terres arables, tandis qu'au revers, dans le carré creux, la sandale de Jason évoque le souvenir des vieux mythes locaux. A Larisse, c'est une cavale qui baisse la tête vers le gazon; au-dessus, une perdrix ou une cigale (Pl. VII, 21). Celles-ci rappellent les hautes herbes des prairies giboyeuses où paissaient par troupes les chevaux que montaient les fameux cavaliers thessaliens. C'est, ailleurs, une tête de taureau et une tête de cheval bridé. C'est aussi un héros nu, Jason ou Thessalos qui, le pétase rejeté sur la nuque, dompte un taureau. Au revers, cheval bridé (Pl. IV, 7, 14). A Pharsale, c'est une tête d'Athéna, coiffée d'un casque attique. Au revers, tête et cou de cheval (Pl. IV, 19, 22). A Méthydrion, un cheval bondissant et un

grain d'orge dans sa gousse. A Crannon, à Phères, à Scotussa, on retrouve le héros dompteur du taureau, le cheval en diverses attitudes, le grain d'orge. Tout ce monnayage est celui d'un pays de grand élevage et de riche culture.

Dans la vaste région qui s'étend au sud des monts Riphées, aujourd'hui les *Balkans*, des pentes septentrionales de l'Olympe et des pentes orientales du Pinde aux rivages du Pont-Euxin, habitaient, au temps des guerres médiques, nombre de tribus que les Grecs qualifiaient de barbares. D'après le peu que l'on sait ou plutôt que l'on devine d'une histoire qui n'a jamais été écrite, ces tribus, partagées en clans et souvent en guerre les unes avec les autres, menaient là, dans les plaines humides du bas pays, vers l'embouchure des grands fleuves et dans les hautes vallées de l'intérieur, une vie qui devait ressembler fort à celle où les Albanais se sont attardés jusqu'à nos jours, dans l'ouest de la péninsule hellénique. Les Grecs, qui s'informaient avec passion de tout ce qui concernait les vieilles civilisations de l'Égypte et de l'Asie, ne s'intéressaient guère à ce monde anarchique et confus qui se dérobait à leurs yeux derrière un rideau de marécages et d'épaisses forêts. Tout au plus, frappés de l'étrangeté des rites orgiastiques qui caractérisaient les cultes de ces montagnards, plaçaient-ils en Thrace le théâtre de certaines des aventures de Dionysos et prêtaient-ils à ces peuples belliqueux et chasseurs des divinités qu'ils confondaient avec Arès et Artémis. Ils croyaient aussi trouver là quelque trace d'Hermès, et de ses mythes[1]. A cela près, ils ne paraissent pas s'être beaucoup souciés de s'enquérir des mœurs et même des noms des tribus qui peuplaient les vals du Strymon, du Nestos et de l'Hèbre. Hérodote seul, avec sa curiosité toujours en éveil, avait cherché à recueillir quelques renseignements sur l'état social et les coutumes de cette *nation thrace*, comme il l'appelle, qui occupait l'espace compris entre la mer Égée et le Danube; il les résume à propos du récit qu'il fait de l'expédition que Mégabyze entreprit en Europe, sur l'ordre de Darius; mais il passe vite et n'insiste pas[2].

Ces tribus, au sixième siècle, étaient pourtant déjà sorties de l'état sauvage. Les Grecs les avaient, dès lors, initiées à certains des arts de la vie civilisée. La transmission s'était faite par l'intermédiaire des colonies helléniques du littoral, grâce aux rapports commerciaux

1. Hérodote, V, 7. Cf. VII, 110-111, où il est question d'un temple et d'un oracle de Dionysos, situés dans les hautes montagnes des Satres.
2. Hérodote, V, 3-10.

qu'elles entretenaient avec les indigènes leurs voisins. Ceux-ci avaient tout d'abord appris à écrire; mais, à ces maîtres, ce n'était pas seulement l'alphabet qu'ils avaient emprunté; ils s'étaient très vite approprié l'invention lydo-ionienne de la monnaie. Cet emprunt, tout le leur conseillait. La richesse des mines d'argent du Pangée leur avait été révélée par les exploitations phéniciennes. Celles-ci, ils les continuaient et, toutes primitives que fussent sans doute les méthodes d'extraction qu'ils employaient, ils tiraient de ces filons le métal précieux. Ce métal, ils s'empressèrent de le monnayer, pour payer les achats qu'ils faisaient sur les côtes et ils battirent ainsi monnaie alors qu'en Grèce même beaucoup de villes ne possédaient pas encore d'atelier monétaire. Sur beaucoup de ces monnaies, ils mirent des légendes qui attestent l'existence de maintes tribus dont les noms ne nous ont été conservés par aucun texte ancien. Ce monnayage de la Macédoine et de la Thrace est intéressant tout à la fois par ce qu'il ajoute à nos connaissances ethnographiques, par le choix des types qui ont une physionomie très particulière et par le style de la gravure. Un dernier trait qui caractérise ces monnaies du nord, c'est leurs dimensions exceptionnelles. Beaucoup d'entre elles paraissent être des octadrachmes. Les monnayeurs n'avaient point à ménager l'argent; comme on dit, ils taillaient en plein drap. La largeur des flans facilitait d'ailleurs le travail à des ouvriers encore un peu novices.

Les tribus qui ne nous sont connues que par les légendes de leurs monnaies sont celles des Derroniens, des Orreskiens et des Zéléens. Sur les monnaies qui nous les révèlent on rencontre des types qui se retrouvent sur celles où on lit les noms des Édoniens et des Bisaltes que mentionnent les historiens grecs. Cette parenté des types donne à penser que toutes ces tribus habitaient une même contrée, aux alentours du mont Pangée. Les pièces que l'une d'elles frappait avaient cours chez ses voisines. Quant aux types, la plupart d'entre eux semblent viser les travaux des champs et l'élevage du bétail. C'est un personnage armé d'un fouet et assis dans un chariot que traînent un ou deux bœufs. Sur les exemplaires qui sont le mieux venus à la frappe on distingue les brins d'osier dont est faite la caisse du char. Au-dessus de l'attelage, dans le champ, un casque corinthien, à long panache. Un type qui paraît avoir obtenu plus de faveur encore, c'est celui d'un homme nu et barbu, marchant entre les deux bœufs qu'il conduit vers la droite. Il est coiffé de la *causia*, le chapeau macédonien; une tresse de cheveux nattés pend sur son dos; il pose la main droite sur la croupe

de l'un des taureaux; du bras gauche avancé, le poing fermé, il maîtrise, en le retenant par sa longe, l'autre animal qui dresse la tête. Ce dernier type comporte bien des variantes. Le revers de ces pièces est parfois tout plat et presque lisse. Ailleurs, dans un carré creux sans profondeur, on y voit la triskèle, un cavalier, une roue, ou seulement quatre carrés égaux. On hésite sur l'interprétation à proposer pour ce type du bouvier qui paraît avoir été si populaire chez les tribus du Pangée. Les deux javelots qu'il tient en main sur certaines de ces pièces et la nudité qui lui est toujours prêtée conseillent d'y voir, plutôt qu'un simple toucheur de bœufs, un vainqueur qui vient de dompter et de soumettre au joug pour la première fois des taureaux sauvages. Ce serait ce même dieu ou héros, le patron des laboureurs, une sorte de Triptolème thrace, qu'il faudrait reconnaître dans le personnage au torse nu qui conduit le chariot; on l'aurait là représenté dans une autre attitude, celle du repos, quand, au lendemain de son exploit, il se promène à travers les champs qu'il a fécondés. On serait tenté de croire que les indigènes, dociles à une même suggestion qui leur serait venue de quelque ville du bord de mer, avaient, au moins par endroits, essayé d'identifier leur dieu de l'agriculture avec l'Hermès grec, inventeur des arts utiles. C'est ce que permet de supposer une pièce des Derroniens, unique jusqu'à présent, où le piéton qui marche auprès des bœufs tient de la main droite un caducée (Pl. IV, 8)[1].

Sur les monnaies des Orreskiens, avec le type de ce bouvier divin, on voit apparaître deux autres types qui comportent de nombreuses variantes, celui d'un cavalier debout à terre près de son cheval et celui d'un ravisseur fougueux qui emporte dans ses bras une Ménade (Pl. IV, 12). Pour ce qui est du premier de ces types, tantôt, en tirant sur le mors, il cherche à maintenir le cheval qui s'ébroue et tente de se dresser. De même, l'amant de la Ménade est un Centaure, dans le monnayage des tribus de l'intérieur. Dans celui de Lété, ville de la Mygdonie, c'est un satyre ithyphallique. Celui-ci semble parfois causer avec la femme. Ailleurs il la saisit par le poignet ou lui porte la main au menton (Pl. IV, 20).

L'exécution de toutes ces images se signale par une énergie qui ne

1. Babelon (*Traité*, partie II, t. I, p. 1033) veut que le type de cette pièce représente Hermès enlevant les bœufs d'Apollon, comme le raconte l'hymne homérique. Il nous paraît douteux que ce mythe, purement grec, ait pénétré chez ces barbares, tandis qu'ils pouvaient avoir entendu vaguement parler d'un Hermès promoteur et patron des industries les plus nécessaires.

manque pas d'une certaine saveur. Les reliefs du corps y sont rendus avec une exagération où l'on sent un effort sincère mais très gauche encore pour atteindre au vrai. Les mouvements, ceux de l'homme et ceux des animaux, ont de la justesse et même un certain feu. C'est, croyons-nous, une erreur que de vouloir, comme on l'a proposé, trouver quelque chose des qualités et des défauts de cette facture dans le style des artistes, Polygnote de Thasos et Pæonios de Mendé, qui, au cinquième siècle, issus de la Grèce du Nord, iront travailler à Athènes et à Olympie[1]. Cette facture a pourtant son originalité qui s'explique peut-être par le caractère même du peuple pour qui ont été gravées ces monnaies. Emportés et sensuels, les Thraces devaient mettre dans leurs premiers essais de plastique quelque chose des instincts de violence qui leur étaient naturels. Leur art, s'il avait vécu, aurait été hardiment réaliste et un peu brutal.

Alexandre I[er] est le premier roi de Macédoine qui ait frappé des monnaies où il ait inscrit son nom; il régna de 498 à 454. Celles de ses pièces que l'on regarde comme les plus anciennes continuent le monnayage des Bisaltes, dont il avait annexé à ses États le territoire et les gisements miniers; elles sont au type du guerrier debout près de son cheval; mais ensuite, pour d'autres pièces également signées, il adopta le type du cavalier allant au pas. Ce cavalier, coiffé de la *causia*, est vêtu d'une courte chlamyde; il tient deux lances de la main droite. Ces pièces ont dû être frappées à Ægæ, qui fut, avant Pydna, la capitale du royaume; elles ont, au revers, comme armes parlantes de cette ville, un buste de chèvre (Pl. IV, 26, 23). On remarquera la fière allure du cheval, la pose aisée du cavalier, le caractère pittoresque de la chèvre. Les historiens grecs donnent à cet Alexandre le surnom de Philhellène. On peut croire qu'il inaugura une tradition que continuèrent ses successeurs, qu'il fit le premier appel au concours de cette Grèce à laquelle il prétendait se rattacher quand, à titre de descendant d'Héraclès, il réclamait le droit de faire courir un char dans l'arène d'Olympie. Ces monnaies appartiennent aux dernières années de ce long règne. Les coins doivent en avoir été gravés par des artistes grecs, contemporains et élèves de sculpteurs tels qu'Onatas et Agéladas.

1. C'est la théorie qui a jadis été exposée par H. Brunn dans son mémoire intitulé : *Paeonios und die Nordgriechische Kunst* (*Kleine Schriften*, t. II, p. 184-200). Elle n'est plus guère soutenue aujourd'hui; mais cette étude n'en renferme pas moins beaucoup de justes observations.

En revanche, le monnayage des villes de la Chalcidique et des îles voisines de la côte n'est pas sans rappeler, à certains égards, celui de ces tribus thraces avec qui les colons grecs étaient en relations de commerce. C'est ainsi que l'on retrouve à Thasos le type du Satyre qui fait violence à une nymphe (Pl. IV, 16). Le motif est tout à fait pareil; la facture est, de part et d'autre, très semblable; mais le modelé, sur les pièces de Thasos, est plus net que sur celles des Orreskiens. Est-ce ceux-ci qui ont copié gauchement les pièces thasiennes, ou les Thasiens ont-ils emprunté à leurs voisins du continent un type dont ils ont perfectionné l'exécution? Il est difficile de le dire. Le personnage assis dans un chariot et levant son fouet sur l'attelage qu'il fait marcher au pas se retrouve à Olynthe (Pl. IV, 6; revers, pl. VII, 19); mais, là, ce sont des chevaux qui traînent la voiture et, dans le champ, au lieu d'un casque, il y a un bouclier. Dans le lion dévorant un taureau des monnaies d'Acanthe et d'Abdère (Pl. IV, 2) et dans le lion rampant des monnaies de la Chersonèse, il faut peut-être voir une allusion aux ravages que ces carnassiers exerçaient en Thrace: quand Xerxès passa par là avec son armée, ils lui dévorèrent beaucoup de ses chameaux. Dans cette même contrée il y avait aussi des taureaux sauvages, dont le front était orné de cornes qui, par leur énormité, faisaient l'étonnement des Grecs auxquels venaient les vendre les chasseurs indigènes[1]. Ceux-ci durent plus d'une fois, dans leurs forêts natales, être témoins du duel inégal que représente le droit des monnaies d'Acanthe. D'un bond rapide, le lion a sauté sur le dos du taureau. Celui-ci a été surpris. Tout fort qu'il soit, il succombe sous l'étreinte des griffes et des dents qui déchirent ses chairs.

La série de ces pièces est intéressante à étudier. Les premières ont un aspect très archaïque, avec le lourd pointillé, avec les stries par lesquelles le graveur s'est appliqué à rendre le poil du lion et les fanons du taureau. Ces indications trop minutieuses ont disparu des plus récentes. L'exécution y est très large et le modelé très ressenti. Entre ces deux pièces, il y a la même différence qu'entre deux fragments de groupes où les sculpteurs attiques avaient traité ce même thème[2]. L'un de ces monuments est sans aucun doute antérieur à 550; l'autre doit dater de la seconde moitié du siècle. Les statères d'Acanthe sont très communs; on y peut suivre le développement du style. Située au fond d'un golfe très protégé contre les vents, très voisine des mines

1. Hérodote, VII, 125, 126.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 278 et 282.

de la Mygdonie, Acanthe a dû atteindre de bonne heure un haut degré de richesse.

La ville de cette région qui, avec Acanthe, eut le monnayage le plus important, ce fut Abdère, située près de l'embouchure du Nestos. Colonie de Téos, elle copia le griffon de sa métropole et son élégance un peu affectée. Au contraire, dans la tête d'Héraclès coiffé d'une peau de lion que met sur ses monnaies la ville de Dicæa, voisine d'Abdère, on retrouve la facture des plus anciens statères d'Acanthe, la même recherche de l'énergie dans le modelé, les mêmes procédés de rendu (Pl. VII, 17, 18).

Plusieurs des îles de la mer Égée furent de bonne heure des centres commerciaux très prospères et des foyers d'art. Dès le huitième siècle, les Ioniens qui s'étaient répandus dans tout l'archipel des Cyclades se donnaient rendez-vous aux fêtes de Délos. On aurait pu s'attendre à trouver, dans ces parages, des monnaies dont le style aurait paru se ressentir des exemples que donnaient au graveur, dans le cours du sixième siècle, ces sculpteurs de Paros et de Naxos qui allaient initier les sculpteurs attiques au travail du marbre. Les pièces que l'on est en droit d'assigner à ces îles ne répondent pas à cette attente. C'est que, dans la plupart de ces îles, où l'on était en relations étroites avec l'Ionie, on avait commencé très tôt à battre monnaie. On y resta donc fidèle aux types très simples que l'on avait adoptés tout d'abord. Le monnayage de ces îles se compose de pièces globuleuses, d'un aspect massif. Les types que l'on rencontre le plus souvent sont l'amphore ou la grappe de raisin; les oliviers et les vignes faisaient dès lors la principale richesse de ces îles. Mélos a la grenade, emblème parlant. Théra met sur ses monnaies le dauphin, type qui convient à une cité insulaire. Je ne vois, dans toutes ces séries, qu'une seule monnaie qui ait vraiment un mérite d'art, c'est celle de Siphnos. Au droit, tête d'Apollon, les cheveux ceints d'une bandelette et relevés sur la nuque. Au revers, aigle volant (Pl. V, 12, 21). On serait tenté de croire que les Siphniens, enrichis par les mines d'or et d'argent, avaient tenu à s'assurer les services de graveurs qui fussent des artistes plus habiles que ceux qui desservaient les ateliers des îles voisines. Par son air de noblesse et la pureté de ses lignes, ce profil rappelle ceux des monuments de la statuaire attique qui paraissent avoir été exécutés très peu de temps avant le sac de l'Acropole[1]. La lyre, sur les mon-

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, pl. XVI, fig. 299 et 347.

naies de Délos, est présentée avec soin. Comme type assez rare, on remarquera la grenouille des monnaies de Sériphos (fig. 78). La grenouille était consacrée à Apollon.

Les villes de la Crète n'ont commencé à battre monnaie qu'après les guerres médiques. Cnossos paraît être la seule cité dont le monnayage remonte au delà de 480. On a, de Cnossos, des pièces dont l'aspect est très archaïque. On y trouve déjà le type que Cnossos conservera jusque sous l'empire romain. Au droit, le Minotaure, dans l'attitude conventionnelle de la course; il tient une grosse pierre. Au revers, des méandres qui sont censés représenter le labyrinthe de Crète (Pl. IV, 10, 13).

Comme celui de Cnossos, le monnayage de Cyrène offre très peu de variété. On y voit partout revenir, au droit, l'image plus ou moins abrégée de cette plante médicinale, le silphium, dont les racines et les graines, exportées de Cyrène dans tout le monde grec, faisaient une des richesses de la colonie. Sur ces pièces, on voit d'abord paraître, accolées par couple, les graines de l'arbuste, puis, un peu plus tard, l'arbuste lui-même, avec ses feuilles et ses fruits (Pl. VII, 22). Comme si cette cité opulente avait senti le désir de diversifier l'aspect de sa monnaie, elle finit par mettre au revers de ses pièces, dans le carré creux, différents types, une étoile, ou un aigle dévorant un serpent, ou une biche, ou une tête de Zeus Ammon à cornes de bélier. Celui de ces revers pour lequel le graveur s'est mis le plus en frais paraît représenter une scène du Jardin des Hespérides, que l'imagination des Grecs plaçait dans cette région (Pl. VII, 23). On reconnaît là Héraclès et la nymphe Cyrène. Héraclès est debout, vêtu de la peau de lion et, de la main gauche, il s'appuie sur sa massue. Sur une autre pièce, on voit cette même nymphe assise sur un trône et détachant le fruit du silphium d'une tige à trois étages de feuilles qui se dresse devant elle; mais aucune de ces monnaies n'est comparable, pour le mérite du style, au statère que nous a fourni la petite île de Siphnos. Ce sera seulement dans la seconde moitié du cinquième siècle que la grande colonie africaine aura des monnaies qui, par leur exécution, soient en rapport avec la situation qu'elle occupait dans le monde grec. Ses graveurs sauront alors donner un beau caractère à cette tête de Zeus Ammon que leurs prédécesseurs avaient déjà mise sur les plus anciennes pièces de la Cyrénaïque.


78. — Sériphos.



Phototypie Berthaud, Paris

§ 4. — L'OCCIDENT HELLÉNIQUE. GRANDE-GRÈCE. SICILE. COLONIES GRECQUES DE L'OCCIDENT

C'est dans la Grèce d'Asie que nous avons vu naître la monnaie. De là, nous avons vu ensuite les ateliers où on la frappait s'ouvrir, les uns après les autres, dans les îles et sur tous les rivages de la mer Égée, dans toute la Grèce d'Europe; mais le mouvement qui en propagea l'usage, d'Orient en Occident, ne devait point s'arrêter dans cette direction. Il ne pouvait manquer de s'étendre, au delà de l'étroit fossé de l'Adriatique et par les larges voies de la Méditerranée, jusqu'à ces colonies lointaines qui avaient été semées sur les côtes de l'Italie et de la Sicile, sur celles même de la Gaule et de l'Espagne, par l'aventureuse hardiesse des Chalcidiens, des Corinthiens et des Phocéens; cependant, quoique l'esprit grec n'ait pas été lent à comprendre quel parti il pouvait tirer du nouvel instrument d'échange, l'emploi de celui-ci fut loin de se répandre aussi promptement qu'il l'eût fait de nos jours. Sans doute, grâce aux rendez-vous que se donnaient tous les fils épars de la race hellénique dans ces grands jeux de l'Isthme et d'Olympie auxquels on accourait de si loin, grâce surtout aux flottilles de navires agiles qui, une fois passée la saison des tempêtes, s'élançaient en tous sens pour aller renouer, à chaque printemps, les liens de filiation et de commerce par lesquels se rattachaient les unes aux autres tant de cités qui ne communiquaient guère entre elles que par mer, les idées neuves volaient vite, sur les ailes de la parole grecque, des Colonnes d'Héraclès au fond du Pont-Euxin, de Cyrène à Massalia et à Adria. Pourtant, tout mobile que fût, en sa première expansion, ce monde jeune et vif de la Grèce adolescente, la rapidité de cette transmission n'était pas comparable à celle dont bénéficie, dans le monde moderne, toute invention qui vient, par quelque coup de génie, modifier profondément le régime d'existence des sociétés civilisées. La Grèce n'avait ni chemins de fer, ni navigation à vapeur, ni télégraphes. Il lui fallait compter davantage avec le temps et avec les distances.

Dans ces conditions, nous ne saurions être surpris d'avoir à constater qu'il s'écoula près d'un siècle entre l'heure où, à Milet comme à Éphèse, on fit le premier essai des espèces monnayées et celle où les cités grecques de l'Occident se décidèrent à battre monnaie. Cependant, bien avant qu'elles s'y résolussent, plusieurs de ces villes avaient déjà

atteint un haut degré de prospérité; on est donc tenté de s'étonner, à première vue, qu'elles aient pu attendre si longtemps avant de s'assurer les avantages d'une circulation monétaire appropriée à leurs convenances. Ce qui explique ce délai, c'est, plus encore que leur éloignement des centres de la vie hellénique, la situation qu'elles occupaient sur le littoral de pays dont tout l'intérieur était occupé par des peuples qui étaient de ceux que les Grecs nommaient des barbares. Le commerce qu'elles faisaient avec les tribus voisines était un commerce de troc; on pouvait s'y passer de monnaie; mais, d'autre part, dans ces villes où la vie était si intense, on ne pouvait pas ne point sentir ce que l'on gagnerait à disposer d'une monnaie qui simplifiât les transactions sur les marchés locaux et qui facilitât les échanges d'une place à l'autre. Ces services, on commença sans doute par les demander à des monnaies de provenance étrangère, à celles que les métropoles de toutes ces colonies avaient, depuis bien des années, pris l'habitude d'émettre en grande abondance. Banquiers et changeurs, les *trapézites*, sur ces tables auxquelles ils devaient l'appellation qui servait à les désigner, offraient par tas à leurs clients les *aigles* de Chalcis, les *Gorgones* d'Érétrie, les *Pégases* de Corinthe, peut-être aussi les *tortues* d'Égine, la monnaie courante du Péloponnèse. Chaque marchand n'avait qu'à choisir, dans tout ce numéraire, les espèces qui feraient prime dans les villes où il avait le projet d'opérer des achats.

C'était pourtant une servitude et une gêne que de dépendre ainsi d'ateliers dont on ne pouvait ni régler ni même prévoir la production, d'être toujours astreint à employer, en affaires, des monnaies frappées d'après des étalons très divers. Les cours de ces monnaies devaient varier sans cesse, suivant l'importance des arrivages et celle des demandes. Les inconvénients de ce régime étaient sensibles. On ne pouvait se résigner à les subir indéfiniment sur toute cette côte orientale de l'Italie où s'était implantée avec tant de vigueur la civilisation hellénique et dans la grande île voisine où elle ne florissait pas avec moins d'éclat. Il vint donc un moment où les principales cités de la Grande-Grèce et de la Sicile prirent le parti, à peu près en même temps, d'ouvrir des ateliers monétaires. Ces ateliers ne paraissent être entrés en activité que vers 550 ou 540. La physionomie de ces pièces, le style de leurs effigies, l'alphabet de leurs légendes, tout concourt à suggérer aux numismates l'adoption de cette date pour le commencement de ce monnayage.

Un monnayage inauguré à une date si tardive ne pouvait offrir les

mêmes caractères que celui des pays où s'étaient faits les premiers essais de la monnaie. Des villes telles que Tarente, Sybaris et Syracuse purent faire venir du dehors, pour établir leurs premières monnaies, des ouvriers qui, dans des ateliers bien outillés, s'étaient initiés à toutes les finesses de l'art monétaire. Les élèves que formèrent ces maîtres n'eurent pas besoin d'un long apprentissage. Bien avant la fin du sixième siècle, dans toutes ces riches cités de l'Italie méridionale et de la Sicile, les divers arts du métal étaient pratiqués avec talent et succès. On fondait, on repoussait, on ciselait le bronze et l'argent; on incrustait l'or dans l'airain. Sybaris, qui fut détruite en 510, était renommée dans toute la Grèce pour son opulence, fille de son industrie. Elle exportait chez les Étrusques ces trépieds et autres meubles de luxe dont se paraient, chez elle, les salles de festin. Ici donc, à l'origine des séries monétaires, on ne rencontrera rien qui ressemble aux épais lingots de l'Ionie, poinçonnés d'images souvent presque indistinctes et tout chargés de contremarques, rien même qui ait la lourdeur des plus anciennes tortues d'Égine. Dans la Grèce occidentale, la monnaie n'a donc point connu les tâtonnements et les maladresses de l'enfance. Elle est née, si l'on peut ainsi parler, à l'âge adulte. Dès la première heure, chaque pièce sait dire à tous son nom, quelle ville elle représente. Le type y est accompagné d'une légende qui donne, au complet ou en abrégé, le nom de cette ville.

Bien loin d'avoir l'aspect massif des plus vieilles monnaies de la Grèce d'Asie et de la Grèce d'Europe, les pièces de l'Italie méridionale sont celles qui, par la forme de disques larges, minces et plats qu'elles affectent, se rapprochent le plus de nos monnaies modernes; mais ce qui les en distingue, c'est que ce sont, tout au moins dans les premiers temps de ce monnayage et pour la plupart des villes, des *monnaies incuses*. Incuses, certaines de ces monnaies ne le sont qu'en apparence. L'image en creux de l'une des faces n'y est pas le simple envers du relief de l'autre face. Ce revers reproduit bien, dans l'ensemble, le type du droit; il en diffère pourtant par quelques menus détails. La différence pourrait échapper à un coup d'œil trop rapide jeté sur la pièce; mais ce n'est pourtant pas un ouvrage exécuté par le procédé du repoussé qu'il convient de reconnaître dans les pièces en question. Ces pièces supposent l'emploi de deux coins, sur l'un desquels le type était gravé en creux, tandis que, sur l'autre, il l'était en relief. C'est ce que l'on est en droit d'affirmer pour maintes monnaies

de Tarente, de Sybaris, de Poseidonia, de Crotone[1]. Nous n'en citerons qu'un exemple, emprunté au monnayage de Caulonia. Sur un statère de cette ville, on voit, au droit, avec la légende rétrograde λυακ, Apollon Catharsios, nu, debout, avec un petit génie posé sur son bras et devant lui, un cerf. Même type au revers, mais sans légende. Le petit génie fait défaut. Le cerf occupe la même place qu'au droit; mais, derrière le dieu, il y a une cigogne en relief (Pl. V, 1, 2).

Ce n'est pas seulement par la forme du flan et par le mode d'exécution de la gravure que se ressemblent les unes aux autres toutes les pièces des villes grecques de l'Apulie, de la Lucanie et du Brutium. Il y a entre elles d'autres traits de parenté, des analogies plus significatives. Elles appartiennent à un même système monétaire où toutes les tailles secondaires sont des fractions d'un statère de 8 grammes 16. Enfin, dans cette série de pièces à revers incus, on en rencontre un certain nombre où se marient, partagés entre les deux faces du flan, les types et les légendes de deux villes différentes[2]. Dans cette curieuse uniformité des espèces monnayées qui circulaient du golfe de Tarente au détroit de Messine, dans l'unité d'étalon qui est la loi de ces espèces et dans ce rapprochement, sur une même pièce, des images et des inscriptions par lesquelles se caractérisent les produits de deux ateliers distincts, on devine le résultat d'une entente qui, vers le milieu du siècle, se serait établie, pour la création d'une sorte de monnaie fédérale, entre les villes dont les noms se lisent sur ces monnaies. Lorsque, dans cette Grèce excentrique, on se résolut à battre enfin monnaie, on prit un parti dont les raisons se laissent aisément saisir. Pour tout le groupe de ces cités qui étaient entre elles en constantes relations d'affaires, il y aurait grand profit à ce que les monnaies qu'elles se préparaient à frapper pussent circuler dans toute l'Italie méridionale sans donner lieu à des opérations de change et à des calculs compliqués. La plupart de ces villes étaient des colonies achéennes. Dans toutes celles-ci on se rendait, chaque année, aux *panégyries* ou fêtes nationales qui se célébraient, dans le voisinage de Crotone, près du temple de l'Héra Lacinienne. Peut-être y eut-il, pendant un certain temps, entre ces cités, une alliance politique, qui se serait conclue sous l'influence de Pythagore et de ses disciples. Cet essai de confédération se heurta aux rivalités d'intérêt et d'orgueil qui provoquèrent la lutte sanglante où périt Sybaris, écrasée et détruite par Crotone; mais il avait assez

1. Babelon, *Traité*, partie II, t. I, n°s 2021, 2027, 2090, 2098, 2120, 2143, etc.
2. Babelon, *Traité*, partie II, t. I, p. 1375.

duré pour que se fussent enracinées des habitudes que ne devait pas faire disparaître, du jour au lendemain, la rupture du pacte dont elles étaient nées. Tarente, colonie dorienne et Rhégion, colonie chalcidienne, paraissent, à en juger par la rareté de leurs monnaies incuses, s'être assez vite retirées du concert où elles étaient entrées tout d'abord, mais le groupe des villes achéennes y demeure fidèle pendant nombre d'années, jusqu'au moment où les progrès du goût et peut-être aussi des considérations économiques conseillèrent l'abandon d'un procédé qui n'avait pas trouvé d'imitateurs en dehors de la contrée où le public l'avait pris si fort en gré.

Par l'emploi systématique qu'il faisait des images en creux, ce monnayage italo-grec se singularisait et s'exposait ainsi à rendre plus difficile le placement de ses pièces sur les marchés extérieurs : mais, à cette fantaisie près, il s'annonce, dès l'abord, comme le produit d'un art qui, bien qu'encore astreint à quelques conventions et non affranchi de toute gêne, est déjà engagé dans les voies qui conduisent à la pleine liberté d'une interprétation fidèle. Des figures d'animaux, d'animaux réels ou factices, c'était presque les seules thèmes que se risquassent à traiter les plus anciens monnayeurs de l'Ionie et de la Grèce d'Europe. Osaient-ils s'attaquer à la figure humaine, comme ils l'ont fait surtout dans la Grèce du nord, il y a, dans le rendu de la forme et du mouvement, de l'exagération et une étrange gaucherie. Tout au plus, à Corinthe et ailleurs, ont-ils déjà réussi à loger dans l'orbe du flan circulaire une tête d'homme ou de femme qui en épouse bien le contour et qui est d'un assez heureux effet. En Grande-Grèce et surtout en Sicile, le graveur a tout d'abord de plus hautes ambitions, que sert un talent d'exécution très supérieur. Son répertoire est plus varié ; il y fait une grande place à la nudité du corps viril, de ces corps d'éphèbes que les sculpteurs contemporains étudient avec tant de passion et dont ils réussissent de mieux en mieux à saisir et à rendre les inflexions et la beauté. Sous son adroit burin, les têtes de dieux et de héros, de déesses et de nymphes se diversifient ; elles prennent, les unes, plus de noblesse et de majesté, les autres plus de charme, une plus aimable élégance.

Voyez la pièce qui, dans la riche série des statères de Tarente, se classe la première, par ordre d'ancienneté (Pl. V, 18). Au droit, Apollon Hyacinthios nu, agenouillé, la jambe droite avancée. Il a la tête ceinte d'un bandeau. De la main droite, il porte à son visage une fleur dont il semble respirer le parfum. De la main gauche, il tient sa lyre

sous son aisselle. Au revers, le même type, moins la légende ΤΑΡΑΣ et la fleur. Apollon est nu. Son attitude, toute compliquée qu'elle soit, n'est pas compassée. Il y a même de la grâce dans le mouvement du bras droit. La proportion est très juste entre les membres et le torse. Le modelé de celui-ci était bien conçu; mais il a été exécuté avec quelque maladresse. C'est par trois grosses saillies en façon de boule que l'artiste a marqué le relief de l'épaule et des pectoraux. A cette fin, il avait usé de la bouterolle; celle-ci l'a mal servi. Dans ce même atelier, quand on y a renoncé aux revers incus, la forme prend bientôt plus de souplesse. On pourrait presque lui reprocher d'être parfois un peu lâchée dans les pièces où, avec le type de Taras sur un dauphin alterne soit l'hippocampe soit une tête juvénile dont on ne sait trop dire si elle est masculine ou féminine (Pl. IX, 1, 2, 3). Cette même science du mouvement et de la forme, on les retrouve dans le Poseidon qui brandit son trident, à Poseidonia (Pl. VI, 16, 18), et dans l'Apollon Katharsios de Caulonia (Pl. V, 1, Pl. VI, 6). Les deux personnages divins ont fière tournure, avec leur pose un peu théâtrale. Dans l'effort qu'a fait l'outil pour accuser, par de fermes accents, les grandes divisions de la charpente osseuse, on sent une intelligente imitation des meilleures statues de l'époque. Mêmes qualités dans la monnaie de Métaponte où est représenté, au droit, le fleuve Achéloos. Montré de face, Achéloos est barbu. Des cornes de taureau se dressent sur son front (fig. Pl. V, 3).

La tête juvénile des statères de Tarente a de l'élégance (Pl. VIII, 16); mais l'atelier qui produisit alors les meilleurs ouvrages de ce genre, en Lucanie, ce fut celui de la ville qui se donne sur ses monnaies le nom de Υέλη et que les Romains appelèrent Velia. C'était la plus jeune des colonies grecques de cette contrée. Les Phocéens la fondèrent peu après 544, lorsque le gros de la population s'embarqua sur sa flotte et cingla vers l'occident pour fuir la domination perse. Il y a tout à la fois du charme et de la sévérité dans le profil de nymphe qui pare le droit des statères de Vélia (Pl. VI, 11). L'artiste n'a pas fait preuve d'une moindre sûreté de main dans les images qu'il a mises sur les revers. C'est tantôt un lion en marche, la gueule béante et tantôt un mufle de lion (Pl. VI, 14). Dans l'un comme dans l'autre de ces types, le style est très large et la touche très énergique. Il y a d'ailleurs, dans les séries de la Grande-Grèce, d'autres figures bien venues d'animaux divers, le taureau à Siris, à Sybaris, à Laos et à Rhégion, le lièvre dans cette dernière ville. De toutes ces images, la plus curieuse

est celle du taureau androcéphale que Laos a mis sur ses statères. Il a une longue barbe, des cheveux frisés sur le front, les cornes projetées en avant et la tête ceinte d'un bandeau. On retrouve à Rhegion ce même taureau à visage humain; mais il y est moins nettement caractérisé. Là, comme à Laos, il représente les courts torrents qui descendent à grands bonds des crêtes de l'Apennin et la force irrésistible de leurs crues soudaines.

Par les échantillons que nous avons donnés de ce monnayage, on a pu apprécier ce qu'il offre d'intérêt et de variété; aussi éprouve-t-on quelque surprise quand on jette les yeux sur la série des pièces qui, pour la période archaïque, font l'apport des ateliers de Métaponte et de Crotone. Ces deux villes rivalisaient d'importance et de richesse avec Tarente et Sybaris. A Métaponte, il y a bien la belle pièce dont nous avons reproduit une des faces (Pl. V, 3); mais elle est seule de son espèce. L'inscription qu'elle porte, Ἀχελοιο ἄεθλον, *prix de l'Achéloos*, en indique le caractère commémoratif. Elle a été frappée à l'occasion de jeux que cette ville avait célébrés en l'honneur d'Achéloos, père des Sirènes, créateur de toutes les sources, inventeur du mélange de l'eau et du vin. Comme Poseidon personnifie l'eau salée, Achéloos personnifie l'eau douce, le bienfait et la puissance de son jaillissement et de son cours fluvial. Cette pièce serait donc, en ce sens, plutôt une médaille qu'une monnaie ordinaire. A cette exception près, le plus ancien monnayage de Métaponte n'est formé que de pièces incuses, où se répète, au revers et au droit, un seul et même type, celui de l'épi qui rappelle la fertilité du territoire de ce petit État (Pl. IX, 7, 8). Il en est de même pour Crotone. Au droit, jamais d'autre type que le trépied d'Apollon (Pl. IX, 5, 6). Au revers, en creux, d'abord le trépied, puis l'aigle, et enfin, dans un carré sans profondeur, le lion modelé en relief; mais, même dans ces dernières pièces qui paraissent les plus récentes, l'exécution est sommaire et molle. L'explication de cette routine, nous l'avons déjà donnée pour d'autres villes, pour Corinthe et pour Athènes. L'épi de Métaponte et le trépied de Crotone avaient trouvé bon accueil chez les tribus de l'intérieur dont les mines et les forêts, les champs et les pâturages fournissaient aux cités du littoral une partie des denrées qu'elles consommaient et qu'elles exportaient. Il aura paru sage aux commerçants avisés qu'étaient les colons grecs de ne point troubler des habitudes où ils trouvaient leur compte.

Comme les villes grecques de l'Italie méridionale, celles de la Sicile n'ont commencé que fort tard à battre monnaie. C'est vers 550 ou 540

que les colonies chalcidiennes, Zancle, Naxos et Himéra auraient donné un exemple qui fut suivi, au bout de peu d'années, par Sélinonte, Agrigente et Syracuse, puis par Léontion, Ségeste et Catane. C'est vers l'an 500 que l'on s'accorde à placer les débuts du monnayage syracusain qui devait être si riche et si brillant. Ces dates ne sont d'ailleurs qu'approximatives. Pour les établir, on a tenu compte du style de la gravure et surtout de la forme sous laquelle se présente, dans la légende, tel ou tel caractère de l'alphabet. Nous savons, par des textes gravés sur le marbre ou le bronze, à quel moment, dans chaque canton de la Grèce, telle ou telle forme est tombée en désuétude et a été remplacée par telle ou telle autre. Il y a même, vers le milieu ou la fin des séries, quelques pièces que permettent de dater avec plus de précision certains faits dont témoignent les historiens de l'antiquité.

Nous ne retrouvons pas en Sicile les monnaies incuses de la Grande-Grèce. Dans l'île, ce procédé n'a été appliqué que par une seule ville, Zancle. Celle-ci, en l'adoptant, avait imité sa toute proche voisine, Rhégion, dont la sépare l'étroit bras de mer que traversent aujourd'hui, en *ferry-boat*, les trains de la voie ferrée; mais, comme à Rhégion, cette pratique fut bientôt abandonnée à Zancle, qui prit, en 494, ce nom de Messana qu'elle a conservé, presque sans altération, jusqu'à nos jours. Soumise alors à Anaxilas, qui régnait sur les deux rives du détroit, elle reproduit, à la légende près, le type de Rhégion : elle copie les pièces qui ont, au droit, un char attelé de deux mules et, au revers, un lièvre en course (Pl. IX, 17).

Les thèmes ne sont pas encore aussi compliqués, dans celles des monnaies siciliennes qu'il y a lieu de considérer comme les plus vieilles. Dans les premières émissions de Zancle, rien qu'un dauphin, symbole de la mer, au milieu d'un croissant qui dessine le contour de l'admirable rade que l'on appelait la *faucille*, en raison du contour que décrit son rivage (Pl. IX, 4)[1]. A Naxos, c'est, d'un côté, une tête de Bacchus barbu (Pl. VI, 12) et, de l'autre, une grappe de raisin (Pl. IV, 15), types apparentés à ceux de l'île de Naxos qui avait fourni son contingent au groupe des émigrants par lesquels avait été fondée la colonie. A Himéra, c'est le coq, avec un carré creux au revers (Pl. IX, 15, 16). Partout, les artistes, bien avant de triompher des difficultés que leur offrait l'interprétation de la forme humaine, ont su

1. THUCYDIDE, VI, 4.

saisir les traits qui définissent les diverses espèces animales. Le coq est ici très vivant, très bien posé. Le caractère archaïque de la facture est bien plus marqué dans le Dionysos des monnaies de Naxos (Pl. VI, 12). On remarquera son œil de face dont le coin est très relevé, son nez allongé, la masse épaisse de sa barbe qui s'effile en pointe, les mèches parallèles de la chevelure qui sont indiquées par un pointillé très fin et qui, ramassées en paquet, pendent sur la nuque.

Tel est, en Sicile, le point de départ; mais, pour juger de la rapidité des progrès qu'y fit l'art monétaire, c'est surtout le monnayage de Syracuse qu'il convient de considérer. Il se signale, dès le début, par le type que nous avons déjà rencontré à Rhegion, celui d'un personnage qui se tient debout dans un char (Pl. IX, 9). C'est de deux chevaux que le char est ici attelé. Au revers, un simple carré creux. Avec une émission qui a dû suivre de très près la précédente, on voit paraître, au centre de ce carré, la tête féminine où l'on s'accorde à reconnaître celle de la nymphe Aréthuse (Pl. IX, 10). Désormais, pendant plus d'un siècle, ce sera sur ces deux thèmes, celui de la tête de nymphe et celui du char monté, que s'exercera le talent des graveurs auxquels la grande et glorieuse cité confiera l'exécution de ses coins. Artiste après artiste va s'appliquer à développer et à perfectionner chacun de ces thèmes qu'il accouplera sur tous ses flans. La tête féminine, il la parera de bijoux et il en variera la coiffure; il en modèlera la chair avec une délicatesse de plus en plus savante; il y tracera de plus en plus pures les lignes du profil. Quant au char, il y attellera quatre chevaux dont il diversifiera les mouvements et au-dessus desquels il fera planer une forme ailée et légère (fig. 55). Les images nées de son burin finiront par être assez goûtées pour qu'il se croie autorisé à y mettre sa signature.

Entre l'an 500 et l'an 480, l'heure n'était pas encore venue où le graveur obtiendrait de l'opinion cette récompense de son effort; mais l'intelligente persistance de cet effort se fait sentir dès ce moment. Elle présage déjà les prochains chefs-d'œuvre. En 485, Gélon, le tyran de Géla, s'empare de Syracuse et s'y établit. Il agrandit et enrichit Syracuse en y transportant une partie des habitants de Géla et d'autres villes siciliennes; il en fait la capitale de toute la Sicile du sud-est. En 488, à Olympie, Gélon avait gagné le prix de la course des chars[1]; peut-être était-ce en cette même année que son frère Hiéron, son futur

1. Pausanias, VI, ix, 4.

successeur à Syracuse, remportait, dans la course des chevaux montés, la première de ses trois victoires olympiques[1]. Toute la Grèce retentissait du bruit de la gloire des princes Dinoménides, que célébraient les poètes qui faisaient métier de chanter les vainqueurs des grands jeux panhelléniques. On a émis, à ce propos, une conjecture qui paraît très spécieuse : ce serait à l'occasion de ces triomphes que les graveurs de Gélon auraient modifié un type qui avait déjà trouvé place sur les monnaies syracusaines ; ils y auraient alors ajouté, dans le haut du champ, l'image de la déesse Niké. Sur la plupart des pièces, cette Niké vole vers le conducteur du char et semble lui tendre la couronne qu'elle tient en main. Ailleurs, elle est debout près de la tête des chevaux ou, lancée à tire-d'aile, elle accompagne ceux-ci dans leur marche en avant (Pl. VI, 3, 4). Sur l'autre face, la tête d'Aréthuse, entre quatre dauphins qui figurent les flots de cette mer que traversaient sans s'y mêler, racontait-on, les eaux de l'Alphée pour aller rejaillir, douces et limpides, au bord de l'île d'Ortygie (Pl. VI, 1). L'exécution du coin est très ferme et déjà même assez libre. Il y a de la souplesse dans le mouvement du cocher. Debout dans le char, grandi par la longue tunique collante dont est vêtu le célèbre *aurige* de Delphes, il se penche en avant pour rendre les rênes à ses coursiers que, la course finie, il a mis au pas. Sur les pièces de Rhégion et de Messana, le second cheval est complètement masqué par celui qui est le plus rapproché du spectateur. Pour s'assurer qu'il y a bien double tirage, il faut faire le compte des jambes. Sur la pièce de Syracuse, ce second cheval affirme son existence par un mouvement brusque de la tête. Celle-ci, rejetée en arrière, se dresse au-dessus du col de l'animal qui occupe le devant du tableau (Pl. VI, 3). On a ainsi là comme l'esquisse de la belle disposition à laquelle finira par aboutir le travail successif de plusieurs générations d'artistes. En forçant légèrement la perspective de la vue latérale, Konon et Événétos réussiront à grouper de telle sorte les chevaux d'un quadrige que chacun d'eux, de la tête au sabot, se montre à l'œil tout entier. A chacun de ces quatre coursiers qu'ils lanceront au galop, ils prêteront un mouvement des jambes, du poitrail et de l'encolure qui le distinguera de son voisin, mouvement où l'on sentira, se manifestant de diverses façons, toute la fougue du cheval de race (fig. 55). Aucun artiste, du temps de Gélon, n'aurait osé jouer ainsi la difficulté ; mais les graveurs des

1. Pausanias, VI, xii, 1 ; VIII, xlii, 9.



1



2







5



6



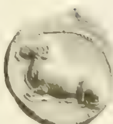




9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23

coins de Denys l'Ancien, quand ils réussiront à tenir cette gageure, ne feront que tirer d'un motif qui datait déjà de plus d'un siècle ce que contenait en germe sa donnée première.

Il en est de même de la tête dite d'Aréthuse. Dans le médaillon d'Evénétos, le libre foisonnement des mèches d'une abondante chevelure ajoute à l'ampleur de la tête. L'œil est d'un modelé exquis. L'iris y est visible, entre des paupières largement ouvertes et il éclaire tout le visage. La bouche est très fine et le retrait du menton dégage tout le bas de la face. La grandeur n'exclut point là le charme. Dans les didrachmes et les tétradrachmes contemporains de Gélon, le graveur ne pouvait atteindre encore à cette perfection. Prenez le plus soigné de tous ses ouvrages, le décadrachme connu sous le nom de *Démarétion*, celui où l'Aréthuse a le front ceint d'une couronne de laurier (Pl. VI, 2, 7). La trace des conventions de l'archaïsme y est encore sensible. Il y a quelque sécheresse et une symétrie exagérée dans le rendu des cheveux. Ceux-ci sont appliqués, par larges plaques, sur les tempes. Des stries parallèles en sillonnent la partie qui recouvre le haut du crâne et se continuent sur le catogan compact qui colle à la nuque. Quant à l'œil, le graveur n'a point réussi encore à le présenter franchement de profil et il n'y a pas mis de lumière. Les lèvres sont épaisses. Le menton est un peu lourd. Malgré ces défauts, l'ensemble a très grand air. C'est surtout à certains détails que l'on sent, dans cette pièce, combien l'artiste qui en a gravé le coin est déjà habile et maître de son burin. Revenez au revers; voyez la Victoire qui vole au-dessus du quadrige; elle est d'une légèreté singulière. Dans le petit lion de l'exergue, l'originalité de la silhouette du félin est saisie avec une rare justesse. L'amincissement des reins y contraste avec la masse de l'avant-corps qui s'étoffe d'une crinière touffue.

Dès le temps de l'archaïsme avancé, la Sicile a d'autres belles monnaies que celles de Syracuse. Si Agrigente, avec son aigle et son crabe (Pl. IX, 11, 12), comme Sélinonte, avec sa feuille de persil sur les deux faces du flan (Pl. IX, 13, 14), ont un monnayage assez pauvre, si Léontion se borne à copier les types syracusains, que Ségeste et Géla ont aussi reproduits parfois sur une des faces de leurs monnaies, Léontion, Catane et Géla offrent pourtant des types qui ne manquent pas d'intérêt. C'est, à Catane, au droit, un taureau androcéphale à longue barbe pendante (Pl. V, 16), avec, au-dessous, un poisson, et, au revers, la nymphe Catané, en Victoire ailée, qui marche à grandes enjambées (Pl. VI, 5). De la main droite tendue en avant, elle tient

une longue bandelette flottante; de la main gauche baissée, elle relève les plis de sa tunique. Le style est là très ferme; mais il y a plus d'accent encore dans le type qui se répète au droit de presque toutes les monnaies de Géla, l'avant-corps d'un taureau à visage humain (Pl. VI, 10). A Léontion, on trouve, au revers, un mufle de lion cantonné de quatre grains d'orge (Pl. VI, 14). Le type du lion fait allusion au nom de la ville. Comme les épis de Métaponte, les grains d'orge rappellent la fertilité des champs que cultivaient les habitants de cette cité.

Il y avait, au nord-ouest de la Sicile, une ville, Égeste ou Ségeste (la forme du nom varie chez les auteurs) qui avait été d'abord la capitale d'une tribu appelée les Elymiens. Des colons grecs étaient allés s'y établir. Quand leur influence sera devenue prédominante, ils bâtiront ce beau temple dorique dont les ruines font aujourd'hui l'admiration des voyageurs. Dès les premières années du sixième siècle, pour affirmer hautement qu'ils étaient Grecs de race, ils avaient voulu avoir leur monnaie. Tout entourée de comptoirs phéniciens, Solunte, Panorme, Eryx et Lilybée, Ségeste était, dans cette région, comme le poste avancé de l'hellénisme; mais celui-ci, tout en soutenant vaillamment la lutte, ne s'était encore assimilé là que d'une façon incomplète l'élément indigène. C'est ce que donnent à penser la complication et l'étrangeté des légendes que l'on déchiffre, non sans quelque peine, sur les monnaies de Ségeste[1]. Quant aux types de ces monnaies, l'un d'eux, une tête de femme, n'est qu'une imitation du type syracusain d'Aréthuse (Pl. V, 8); mais l'autre est original. On y reconnaît le dieu-fleuve Crimisos qui, d'après un mythe local, se serait uni à la nymphe Ségesta et aurait été le père du héros fondateur de la cité. Les Ségestains avaient divinisé le torrent voisin de leur ville; mais au lieu de prêter au Crimisos, suivant l'usage généralement admis pour ce genre de représentation, la forme d'un taureau, c'est sous les traits d'un chien qu'ils personnifient la violence de l'élément liquide (Pl. V, 6). Les artistes grecs n'ont point ailleurs, que je sache, pris ce parti.

Comme le coq d'Himéra, le chien de Ségeste est très bien venu. Si les graveurs siciliens ont su déjà triompher de presque toutes les difficultés que leur présentait l'interprétation de la figure humaine, à plus forte raison ont-ils excellé à saisir les traits qui caractérisent les

1. Babelon, *Traité*, partie II, t. I, p. 1558-1560.

différents types de la forme animale. Sur une des monnaies de Messana, il y a, d'un côté, une tête de taureau, et de l'autre, un mufle de lion (Pl. V, 5, 14) ; celui-ci est d'un relief très franc et d'un accent très ferme. Ce masque de lion se retrouve, mais, cette fois, montré de profil, au revers des monnaies de Léontion (Pl. VI, 14) ; il n'y est pas dessiné avec une moins énergique hardiesse. L'image du cheval, tantôt attelé, tantôt monté, par exemple sur une monnaie de Géla (Pl. VI, 15), revient sans cesse dans ce monnayage ; elle y est, presque partout, fidèle à la nature. Les proportions du corps et des membres sont très justes. La saillie de l'épaule se détache sur la rondeur du flanc qui s'efface. Le cheval marche avec aisance et porte bien la tête.

Au cours de la revue que nous avons passée des produits de l'art monétaire à ses débuts, c'est dans la Grèce occidentale, en Italie et en Sicile, que nous avons rencontré les ouvrages les plus avancés. C'est ici qu'il y a le plus de liberté dans le travail et le plus de pureté dans les lignes, que le modelé des nus est le plus savant et que les têtes ont le plus de noblesse. Par la composition des types et par l'exécution de la gravure, les monnaies de Syracuse dépassent tout ce que nous avons trouvé dans la Grèce d'Asie et dans la péninsule hellénique. C'est là un phénomène qui ne laisse pas d'étonner. Que ce monnayage occidental, ayant commencé plus tard, n'ait pas connu la gaucherie des premiers essais, qu'il ait atteint tout d'abord une moyenne plus élevée, on le comprend; mais pourquoi les graveurs siciliens ont-ils, si vite, surpassé en adresse et en sûreté de main ceux d'Éphèse et de Milet, de Corinthe et d'Athènes; pourquoi ont-ils eu, à un plus haut degré, qu'aucun de leurs émules, ce vif sentiment de la beauté plastique? Pierres gravées et monnaies ne font que transcrire et réduire les types que crée la statuaire. Or ce n'était pas en Occident que, vers le temps des guerres médiques, la statuaire avait accompli les progrès qui ouvraient la voie aux Polyclète, aux Myron et aux Phidias. C'était en Ionie; c'était à Samos, à Chios et à Naxos; c'était à Argos et à Sicyone, puis à Athènes. Pour tout l'âge archaïque, on ne cite qu'un sculpteur qui soit originaire de la Grande-Grèce, Cléarchos de Rhégion. Les auteurs ne nous ont pas conservé le nom d'un seul sculpteur sicilien. Lorsque les princes qui règnent à Rhégion, à Géla et à Syracuse veulent être représentés, dans l'Altis d'Olympie ou sur la voie sacrée de Delphes, par des monuments qui perpétuent le souvenir des couronnes qu'ils ont conquises dans les grands jeux nationaux, c'est à des orfèvres d'Ionie et à des bronziers d'Égine qu'ils

commandent trépieds, chars et statues[1]. Dans le peu qui subsiste des reliefs dont se paraient les frises des temples siciliens, nous nous sommes cru fondé à ne voir que l'apport d'une sorte d'art provincial qui est le prolongement et le reflet de l'art du Péloponnèse[2]. Dans ces conditions, c'est une vraie surprise pour l'historien que d'avoir à reconnaître cette supériorité du monnayage de la Grèce occidentale et particulièrement du monnayage sicilien, qui atteint, dans celui de Syracuse, sa forme la plus achevée.

Pour peu que l'on y réfléchisse, on pense deviner une des raisons de cette supériorité. Quand elles se sont mises, sur le tard, à battre monnaie, ces villes de l'Italie et de la Sicile n'avaient pas, comme Phocée, Égine et Chalcis, comme Corinthe et Athènes, à ménager les habitudes d'une clientèle accoutumée aux vieux types de leurs premières monnaies. Elles ont pu, en ouvrant leurs ateliers, n'avoir qu'une préoccupation, obtenir de leurs graveurs des types qui fussent aussi beaux que possible. La tenue générale de l'œuvre et son caractère d'art étaient commandés par un programme ainsi défini ; mais il n'en reste pas moins difficile de se rendre un compte exact des circonstances qui provoquèrent et qui favorisèrent, à Syracuse, l'essor qu'y prit de bonne heure l'art monétaire. Syracuse était loin des villes qui étaient alors les capitales intellectuelles du monde hellénique. Elle n'était point à la source ni sur le passage des grands courants de poésie et d'art qui, en cette aube de la perfection naissante, acheminaient le génie grec vers ces maîtresses œuvres où il trouvera la plus claire et la plus forte expression de l'idéal qu'il avait depuis longtemps commencé à concevoir. C'est pourtant là que le graveur a le mieux réussi à enclore dans le champ étroit du flan monétaire une image qui, malgré sa petitesse réelle, donne la même impression de grandeur qu'un buste ou qu'une statue. Comment se fait-il que ce soient les artistes employés par Syracuse qui aient, les premiers, donné l'exemple de ces brillantes réussites du burin ?

A la question ainsi posée, on ne peut répondre que par des hypothèses plus ou moins spécieuses. En voici une qui paraît offrir un caractère très marqué de vraisemblance. On sait avec quelle passion les illustres tyrans de Syracuse, Gélon et Hiéron, s'attachèrent à appeler et à retenir dans leur cour, par l'attrait d'une fastueuse hospitalité,

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 505-506.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 505.

ceux qui passaient alors, dans l'Hellade, pour les coryphées de la poésie lyrique et de la poésie dramatique. Intéressés comme ils l'étaient à s'assurer le concours de tous ceux des contemporains qui donnaient ou plutôt qui vendaient la gloire, ils ne pouvaient pas faire moins de frais pour les statuaires que pour les poètes; ils ont dû payer royalement les ouvrages qu'exécutèrent pour leur compte les Éginètes Glaukias et Onatas; mais ceux-ci n'étaient pas aussi libres de leurs mouvements qu'un Pindare, un Simonide ou un Eschyle. En même temps qu'artistes, ils étaient chefs d'industrie. Là où ils s'étaient établis, ils avaient dû créer de vastes ateliers, largement approvisionnés d'argile plastique et de métal en lingots, où tout un peuple d'ouvriers diligents travaillait à grandir les maquettes modelées par le maître, à monter les moules, à y couler l'airain en fusion, à rapprocher et à retoucher les pièces qui sortaient l'une après l'autre des enveloppes de terre que brisait le marteau. Ce nombreux personnel et cet outillage compliqué, le bronzier ne pouvait le déplacer du jour au lendemain, pour satisfaire le caprice d'un prince ambitieux et prodigue. Celui-ci voulait-il une statue qui reproduisît ses traits et où se lût, avec son nom, la mention de sa victoire, il la demandait aux sculpteurs d'Égine qui, une fois l'œuvre achevée, se chargeaient de l'expédier à Olympie et de l'y dresser sur son piédestal.

C'est ainsi que se fabriquaient au dehors, dans les villes qui avaient le monopole des arts du métal, les monuments qui, exposés auprès des temples les plus saints de la mère patrie, concouraient, avec les odes triomphales des poètes pensionnés, à entretenir tous les Grecs des grandes choses qu'accomplissaient en Occident les Théron, les Gélon et les Hiéron, vainqueurs de l'ennemi héréditaire, du Phénicien qui s'était fait l'allié des Mèdes; mais il n'en pouvait être de la monnaie comme de ces images d'apparat. La monnaie devait être frappée sur place, au fur et à mesure des besoins de la circulation locale, sous la surveillance de ceux qui représentaient la cité, magistrats ordinaires ou tyrans dont les usurpations avaient été absoutes par l'éclat des services rendus. Cette monnaie, pour peu qu'elle fût abondante, saine et d'un bel aspect, contribuerait encore, par la vogue qu'elle obtiendrait, à rehausser le prestige de l'État qui l'aurait émise. Pour obtenir ce résultat, il fallait d'abord disposer d'une grande quantité de métal précieux. Or nous savons quelle était alors la prospérité des principales villes grecques de la Sicile. La victoire d'Himère, à elle seule, avait mis au pouvoir de Gélon deux mille talents

d'argent[1]. La matière ne manquait donc pas à la frappe et, pour en tirer parti, il suffisait d'attirer à Syracuse quelques habiles graveurs. Ceux-ci pourraient aisément apporter avec eux leur touret et leurs burins. Ils trouveraient partout, pour façonner et tremper leurs coins, les métaux qui leur étaient nécessaires, puis, pour préparer et battre les flans, des creusets, des balances, une enclume, un marteau. Le tout, c'était qu'ils excellassent dans la pratique du métier. Pour leur désigner ces auxiliaires, les princes siciliens purent s'en rapporter aux sculpteurs célèbres dont ils étaient les assidus et généreux clients. Ce serait ensuite affaire à ces princes d'acclimater et de fixer à Syracuse, par l'appât d'un très libéral salaire, les artistes dont ils auraient apprécié le talent.

C'est ainsi que s'expliquerait la beauté exceptionnelle et précoce de certaines monnaies siciliennes et particulièrement celle des monnaies de Syracuse. Cette beauté n'est pas le fruit d'un accident heureux. Elle a été cherchée et voulue par des chefs d'État intelligents et avisés. Sans doute ni l'effigie ni même le nom de ces princes ne figuraient sur ces monnaies; mais, à tous ceux qui se les passaient de main en main, celles-ci rappelaient la prouesse et le grand goût des princes qui avaient choisi ces types, muets évocateurs du souvenir des victoires remportées dans les jeux nationaux de la Grèce et des défaites infligées aux armées carthaginoises. La fermeté de l'exécution des images et la pureté de leurs traits témoignaient de la valeur des concours que ces protecteurs éclairés des lettres et des arts avaient su assurer, pour la fabrication de son numéraire, à la cité qui les avait faits les arbitres de ses destinées.

Ce fut ainsi que se forma, grâce à l'initiative prise par les princes Dinoménides, l'école des graveurs syracusains. Elle ne se dispersa et ne déchut point après qu'eut été renversée cette dynastie. Sous ces princes, Syracuse était devenue la ville la plus populeuse et la plus puissante de toute l'île. L'admiration que provoquait la beauté de ses espèces monnayées était un hommage rendu à cette prééminence, hommage dont elle était justement fière. Aussi, malgré tous les orages que traversa chez elle le régime démocratique, tint-elle à ne point se laisser dépouiller de cette gloire. Ses graveurs, peut-être les fils, en tout cas les élèves de ceux qui avaient été employés par Gélon et Hiéron, restèrent fidèles aux types qui avaient été créés par leurs prédéces-

1. Diodore, XI, 26.

seurs; mais, attentifs à profiter des rapides progrès que faisait alors la statuaire dans le Péloponnèse et en Attique, ils élargirent encore leur style. En moins d'un siècle, ils arrivaient à inscrire le nom de Syracuse sur des pièces qui sont de vraies merveilles, les œuvres les plus accomplies de tout point qu'ait jamais produites, en aucun temps et aucun pays, l'art monétaire.

Pour la période qui nous occupe, l'histoire de cet art ne saurait être poussée au delà de l'étude des monnaies siciliennes. C'est seulement dans la seconde moitié du sixième siècle que les colonies semées sur les rivages italiens de l'Adriatique avaient commencé de suivre l'exemple qui leur avait été donné par leurs métropoles; mais le retard fut encore bien plus marqué chez les quelques cités grecques, d'origine rhodienne et surtout phocéenne, qui s'étaient fondées sur les plages de la Gaule et de l'Espagne. Une plus grande distance les séparait de la mère-patrie. Très clairsemées sur une vaste étendue de côtes, elles étaient situées en marge de pays habités par les peuples que les Grecs traitaient de barbares. Ces villes furent donc les dernières à s'assurer le plein bénéfice d'une pratique qui, lorsque enfin elles l'adoptèrent, était, depuis de longues années, entrée dans les habitudes de tout le reste du monde grec. Massalia était la plus active, la plus hardie et la plus riche de ces colonies excentriques; or c'est seulement vers l'an 450 qu'elle prit le parti de battre monnaie. A en juger par le style de la gravure, on ne saurait assigner une date beaucoup plus ancienne aux petites pièces d'argent qui paraissent être les premières que son atelier ait émises. Elles portent, au droit, une tête de femme, et, au revers, un crabe accompagné de la lettre M, initiale du nom de la ville.

Il ne faudrait d'ailleurs pas s'imaginer que, jusqu'à cette heure tardive, il n'y ait eu, dans le bassin occidental de la Méditerranée, aucune espèce de circulation monétaire.

Pour réussir à sauvegarder chez eux, dans le particulier comme en public, l'esprit et le décor de la vie grecque, les habitants de Massalia et des autres colonies de ces parages restaient tributaires des centres de cette civilisation hellénique à laquelle ils étaient fiers de se rattacher. C'était de là qu'ils tiraient livres et objets d'art, meubles, étoffes et bijoux, par l'intermédiaire des navigateurs ioniens et corinthiens. A ces marins, ils livraient, en retour, les denrées que leur vendaient les tribus celtiques et ibériques, surtout les métaux que fournissaient les mines de l'intérieur. On échangeait des marchandises; mais une partie

de ces achats se soldait au moyen de la monnaie que tous ces négociants d'outre-mer apportaient de leur pays d'origine. A Massalia et dans ses comptoirs, on s'était bien vite familiarisé avec les types et les légendes de toutes ces monnaies venues de l'étranger. On les savait de bon aloi; elles étaient partout recherchées et demandées. Grâce à des trouvailles très nombreuses et dont le témoignage concorde, on peut se faire une juste idée du rôle que ces monnaies importées ont joué, pendant un siècle et plus, dans le commerce de ce qui, pour les Grecs, était, comme nous dirions, l'*Extrême Occident*. Au nord-ouest de l'Italie, dans le sud de la Gaule, dans l'est et le sud de l'Espagne, sur bien des points, on a exhumé, tantôt à l'état sporadique, tantôt groupées en assez grande quantité pour former ce que les numismates appellent des *trésors*, les monnaies que frappaient, vers la fin de l'âge archaïque, les villes de l'Ionie et de l'Hellade dont les navires ne craignaient pas de se risquer dans ces mers lointaines. Parmi les pièces qui, de l'Étrurie à la Bétique, sont ainsi sorties de terre, il y en a de Lampsaque et de Milet, d'Égine et d'Athènes, de Corcyre et de Vélia; mais ce qui domine de beaucoup, dans ce numéraire cosmopolite, ce sont les monnaies de Phocée et de son associée Mitylène. C'était les galères de Phocée qui avaient les premières poussé jusqu'aux colonnes d'Héraclès une pointe aventureuse et pris l'initiative de disputer aux Phéniciens les bénéfices que promettait l'exploitation de tout un monde dont les richesses naturelles avaient été jusqu'alors insoupçonnées. Ce fut comme un rideau qui se déchira, quand, en quelques années, les Phocéens, après avoir reconnu la Corse et la Sardaigne, puis les Baléares, allèrent établir leurs factoreries au débouché de grandes voies fluviales telles que les vallées du Rhône, de l'Èbre et du Bétis. Dans ce prodigieux élargissement de l'horizon qui ouvrait tout d'un coup une si belle carrière à l'esprit d'entreprise et de spéculation du marchand grec, il y eut quelque chose d'analogue à ce que sera, pour l'Europe du seizième siècle de notre ère, la découverte de l'Amérique[1].

1. Pour le détail de ces trouvailles et pour l'analyse des éléments de la circulation monétaire dans le bassin occidental de la Méditerranée, voir Babelon, *Traité*, partie II, t. I, le chapitre qui a pour titre : *Le trésor d'Auriol et les principales trouvailles de monnaies grecques primitives en Occident* (p. 1571-1618). Ce qui justifie particulièrement les conclusions auxquelles arrive l'auteur, c'est le catalogue qu'il a dressé des monnaies qui composaient le riche dépôt, trouvé près de Marseille, qui est connu sous le nom de *Trésor d'Auriol*. Ce trésor paraît avoir été enfoui vers 460 ou 470. Au moment de la découverte, il comprenait 2130 monnaies d'argent, renfermées dans un vase en terre qui était recouvert d'une pierre plate.

Les marins de Phocée et des autres villes qui prenaient part à ce commerce de l'Occident laissaient en paiement, dans les différentes places qu'ils fréquentaient, les monnaies qu'ils avaient emportées de chez eux; mais ce numéraire international était loin de suffire aux besoins d'une circulation monétaire qui devait devenir de plus en plus active à mesure que s'accroissait la prospérité de ces colonies. On se vit donc, un peu partout, à Massalia et ailleurs, amené à fabriquer, pour l'usage local, des pièces qui sont des pastiches plus ou moins soignés de monnaies grecques d'origines diverses, surtout de monnaies ioniennes et tout particulièrement des monnaies de Phocée et de Mitylène. « Ces imitations sont parfois irrégulièrement étalonnées. Tantôt leurs types se rapprochent assez habilement du prototype original et tantôt ils s'en éloignent de telle sorte que l'image initiale est presque méconnaissable. Il est même quelques pastilles informes et sans types, qui restent les témoins attardés de la période durant laquelle les métaux s'échangeaient à l'état de lingots[1]. »

Toutes ces pièces sont anépigraphes, avec carré creux au revers. Nulle part, il n'y a trace d'une légende qui, en donnant à la monnaie un caractère officiel, en aurait garanti la valeur. Le magistrat n'est pas intervenu dans cette fabrication. C'est l'industrie privée qui s'en est chargée, et, pour les pesées comme pour la gravure des flans, elle s'est contentée d'à peu près. Il ne pouvait en être autrement; à vrai dire, ce n'était là qu'une sorte de monnaie fiduciaire, ne servant guère qu'à régler de menus achats, dans le commerce de détail, ou à faire l'appoint, quand il s'agissait de gros paiements. Dans tout ce monnayage, pas un statère; la drachme même y est très rare. Le flan de ces minces piécettes est, en général, de forme assez irrégulière, en sorte que, très souvent, à la frappe, l'empreinte du coin n'est pas venue tout entière.

Ce n'était pas seulement les Grecs du littoral qui usaient entre eux de cette monnaie contrefaite. En Gaule et en Espagne on en a retrouvé des dépôts dans l'intérieur des terres. Les indigènes qui habitaient à proximité des comptoirs helléniques avaient pris goût à la monnaie. Ils l'acceptaient volontiers en paiement des produits bruts qu'ils fournissaient aux villes de la côte et, à ce qu'il semble, l'emmagasinaient souvent comme objet de prix. C'est ce que donne à penser l'aspect sous lequel se présentent la plupart des piécettes qui ont été exhumées dans les cantons que desservait cette industrie. Elles

1. Babelon, *Traité*, partie II, t. I, p. 1575.

paraissent toutes neuves; elles sont presque à fleur de coin. Lorsque au contraire on rencontre, dans ces parages, quelques monnaies de l'Ionie ou de l'Hellade, celles-ci sont très usées. On devine qu'elles avaient passé par bien des mains avant de venir finir leur carrière dans ces régions lointaines.

§ 5. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DES MONNAIES GRECQUES ARCHAÏQUES. COMPARAISON DES PROCÉDÉS ANCIENS ET DES PROCÉDÉS MODERNES DANS LEURS RÉSULTATS

Dans les pages qui précèdent, le lecteur a vu passer sous ses yeux un choix d'échantillons des produits de l'art monétaire, pour la période qui est comprise entre les débuts de cet art et les années qui suivent de près l'issue des guerres médiques. Ce n'est point de cette période que datent les chefs-d'œuvre du burin, ceux que les médailleurs modernes admirent et dont ils désespèrent de surpasser la maîtrise. Ces chefs-d'œuvre ne naîtront que plus tard, au cours du cinquième et du quatrième siècle, lorsque la statuaire, avec Polyclète, Myron et Phidias, avec Praxitèle, Scopas et Lysippe, aura fourni au monnayeur des modèles qui lui enseigneront à offrir de la forme vivante des interprétations diverses, mais toutes également libres et fidèles. Cependant, par les types que l'on a passés en revue, on peut, dès maintenant, se faire une juste idée de la marche que cet art a suivie en Grèce, chez le peuple qui en a été le vrai créateur. On se rend compte des efforts que se sont imposés les graveurs de tous ces coins pour projeter un rayon de beauté sur ces lingots qui n'avaient été tout d'abord qu'un commode instrument d'échange. Avec quelques pièces de l'Hellade et des îles, surtout avec les monnaies de la Grande-Grèce et de la Sicile, on devine déjà ce que les Événétos, les Kimon et leurs émules anonymes sauront donner de noblesse et de grâce aux images qu'ils auront à enclore dans le champ étroit d'un didrachme ou d'un statère.

Au début, les empreintes que reçoivent les lingots destinés à la circulation monétaire ne diffèrent point, par leurs thèmes et leur aspect, de celles que nous avons rencontrées dans les ouvrages de la glyptique du septième siècle. Mettez les unes près des autres, d'une part des intailles de cette époque, prises au hasard dans les vitrines du Cabinet des antiques, et, d'autre part, les premières monnaies lydiennes et ioniennes; vous serez frappé de la ressemblance. Ce qui

domine, dans les deux groupes, ce sont des figures d'animaux, d'animaux réels ou factices, ce sont ces images d'êtres composites en qui le caprice de l'ouvrier s'ingénie à marier des formes empruntées à divers types de la vie organique. Ces images, les mêmes mains les ont peut-être imprimées ici dans les pierres fines et là dans le métal; mais, en tout cas, pour les deux métiers, il n'y a qu'un seul et même répertoire. Le service que le banquier ou l'État qui frappe alors la monnaie demande au lingot qu'il estampille, c'est celui même que le particulier attend de la stéatite ou de la cornaline qui va lui fournir un cachet. Tout ce qu'ils veulent, l'un comme l'autre, c'est que, par la vertu de la marque ainsi apposée sur la matière, le métal ou la gemme les représentent, représentent soit le crédit du marchand ou de la cité qui garantissent la valeur de la pièce, soit l'acte de volonté par lequel tel ou tel personnage s'engage envers un tiers. Dans ces conditions, ce dont se préoccupe avant tout l'artisan, c'est d'adopter, pour l'intaille ou la monnaie qu'il a charge d'exécuter, une figure qui, par sa singularité, distingue le cachet de son client des cachets de ses concitoyens, distingue la monnaie d'une ville de celle d'une autre ville. Ainsi s'expliquent la variété extrême et l'étrangeté de cette glyptique et de cette numismatique. On y sent partout le désir intense qu'éprouve le graveur de différencier l'ouvrage auquel il s'applique pour le moment, de ne point exposer le public pour lequel il travaille à confondre entre eux, par suite d'une trop exacte ressemblance, des objets similaires, sceaux ou espèces monnayées.

Ce résultat qu'il poursuit d'abord au moyen de recherches pénibles, par des combinaisons bizarres de formes hétérogènes, le graveur l'obtiendra plus tard, à moins de frais, quand sa main se sera assouplie et qu'il se sera mis à l'école de la grande sculpture. Ce seront alors la poésie et la religion qui lui suggéreront d'ordinaire le choix de ses types et, tout au moins jusqu'au lendemain de la mort d'Alexandre, il continuera d'accorder aux motifs de ce genre une préférence très marquée. Pour chacun des coins qu'il grave, l'artiste est tenu de s'astreindre à un effort d'invention, de trouver une forme qui, par le choix et la disposition des traits qu'elle emprunte à la réalité, traduise dignement une des idées que la pensée grecque se fait de ces puissances suprêmes en qui elle personnifie les forces de la nature et les lois par lesquelles est réglé le jeu des phénomènes du monde physique et du monde moral. Cette obligation n'est-elle pas, pour l'imagination de cet artiste, un stimulant bien autrement actif que l'habitude qu'il

prendra, depuis le troisième siècle avant notre ère, et qu'il gardera dans nos sociétés modernes, de faire d'un portrait le type principal de ses monnaies? Dans le rendu de ces effigies d'empereurs, de rois, de princes petits et grands, il pourra, chez les anciens comme de nos jours, mettre beaucoup d'adresse et d'intelligente fidélité; mais les modèles qui poseront devant lui ne seront que rarement beaux et, pendant trente ans, quelquefois pendant un demi-siècle, ce seront les mêmes traits, à peine modifiés d'une émission à l'autre, qu'il devra reproduire sur les flans de ses monnaies. Dans les copies qu'il en présentera, ne risqnera-t-il point de se laisser aller aux facilités d'une exécution un peu routinière? Là même où il portera, dans l'accomplissement de sa tâche, le plus de conscience et de talent, cette répétition monotone d'une même tête princière n'aura jamais l'attachante variété des monnayages de la Grèce libre. Avant l'établissement des vastes royaumes issus du démembrement de l'empire macédonien, chaque ville avait ses types particuliers. Ceux-ci se transmettaient d'une génération à l'autre; mais le graveur s'appliquait à perfectionner ces types ou à les diversifier par l'introduction de quelque nouveau détail, à faire plus majestueuse ou plus charmante l'image de la divinité que son peuple vénérait, à figurer, sur l'une des faces de la pièce, un motif qui commémoràt un événement récent. Par l'effet des conditions très spéciales dans lesquelles s'est développée la vie de la race grecque, les types de la monnaie y ont été, dans l'espace, en nombre presque infini et, dans le temps, là même où ils paraissent avoir été le mieux fixés par la tradition, ils ont toujours admis des variantes qui sont en tel nombre que, dans nos médailliers, on ne trouve que peu de pièces d'une même ville qui paraissent avoir été frappées avec un même coin. A ce titre, l'étude de cette numismatique a pour l'historien de l'art un plus vif intérêt que celle des États de l'Europe chrétienne.

Ce n'est pas seulement le caractère de leurs thèmes qui confère à ces monnaies grecques l'avantage d'être, plus généralement que les nôtres et à un plus haut degré, de véritables œuvres d'art. Ce mérite, elles le doivent encore, dans une certaine mesure, à leur mode d'exécution. Celui-ci ne permettait pas d'atteindre, dans la forme et dans la frappe des flans, à la précision que garantit le jeu des machines dont dispose aujourd'hui l'industrie du monnayage; mais, à l'imperfection du procédé mécanique, il y avait une compensation. Si les méthodes alors en usage étaient très rudimentaires et le sont restées pendant de



1



















10



11



12





14



15



16



17



18





20



21



22

longs siècles, elles faisaient à l'initiative de l'ouvrier un appel bien plus direct et une bien plus large part que celles qui sont d'un emploi courant dans nos ateliers monétaires. Cet ouvrier mettait, dans les opérations dont la charge lui incombait, une intelligence et un goût que ne peuvent y porter les manœuvres qui, chez nous, gouvernent ces presses hydrauliques d'où s'échappent par milliers, en quelques heures, les espèces monnayées.

Les exigences d'une circulation monétaire bien autrement active que celle d'autrefois nous ont amenés à donner aux monnaies qui sont en cours dans nos sociétés une forme qui diffère sensiblement de la forme qu'affectaient les monnaies antiques. « On cherche avant tout, dans la monnaie moderne, à ce que le flan qui reçoit les empreintes constitue un disque d'une régularité parfaite, aplati également sur toutes les parties de ses deux faces, de telle manière que les pièces puissent se réunir en piles. C'est, en effet, une grande commodité pour la conservation de l'argent dans un coffre-fort et une sérieuse garantie contre les soustractions frauduleuses, car il suffit d'un simple coup d'œil pour s'assurer qu'une pile de monnaie n'a pas diminué de hauteur, tandis qu'il fallait compter pièce à pièce ou recourir à la balance pour vérifier si rien n'avait été enlevé à un lot composé de monnaies d'une forme irrégulière et enfermé dans un sac... Il y a donc eu des raisons décisives pour adopter cette forme, bien qu'elle soit fort défavorable à l'art, en obligeant le graveur à donner aux types un relief trop affaibli, qui ne fasse pas obstacle à la faculté d'empilement des monnaies[1].

« Au reste, ces reliefs affaiblis conviennent seuls à une pièce en forme de disque plan et il n'est rien de plus désagréable, comme effet, que les médailles qui se frappent aujourd'hui pour perpétuer la mémoire des événements importants, avec leurs types en forte saillie sur un champ absolument plat. Tout autre est l'aspect des monnaies antiques de grande dimension, des décadrachmes de Syracuse par exemple, avec leur belle forme lenticulaire, renflée au centre et amincie aux bords, dans laquelle se reconnaît si bien le merveilleux sentiment de convenance des artistes grecs. La saillie du flan ajoute à la valeur de la partie centrale du type, que le graveur a conçue pour appeler le regard sur ce point, tandis que le champ va graduellement en s'effaçant vers la périphérie et n'a plus ainsi cette importance qui, dans nos

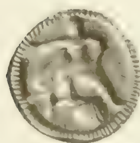
1. Fr. Lenormant, *La monnaie dans l'antiquité*, t. I, p. 280-283.

médailles d'aujourd'hui, écrase le type. C'est surtout dans les têtes qui décorent le côté principal des monnaies que la supériorité de la forme lenticulaire éclate d'une manière frappante. On y gagne une variété dans les plans, une fermeté et une puissance dans le modelé, une finesse dans les contours, fuyants et arrêtés tout à la fois comme les donne la nature, que l'on ne parviendrait pas à atteindre avec le système moderne. On sent circuler l'air et la vie. Le type monétaire arrive ainsi à égaler les plus belles œuvres de la sculpture, tandis que les effigies de nos monnaies sont plates et sans relief. Celles des médailles commémoratives, plus relevées, semblent plaquées maladroitement sur le flan d'une épaisseur uniforme qui les supporte...

« C'est ici qu'intervient la différence des procédés de fabrication. La monnaie antique était frappée au marteau. Les monnaies et les médailles modernes ont été frappées par des moyens mécaniques d'une grande puissance. L'emploi de ces machines a produit une économie importante et une augmentation considérable de rapidité dans la production ; ...mais l'art y a perdu, comme il perd presque toujours à l'emploi des machines. Le marteau, frappant moins rudement que le balancier ou le bélier hydraulique, n'écrasait pas le flan de la même manière et permettait ainsi d'éviter la dureté et la sécheresse des contours, défauts que l'on remarque dans toutes nos monnaies, mais que ne connaissait point la numismatique de l'antiquité. Manié par un ouvrier habile, le marteau était un instrument aussi intelligent, aussi obéissant à la volonté que le ciseau du sculpteur. Le monétaire pouvait régler la force de son coup comme il l'entendait, le rendre plus ou moins violent, selon ce qu'exigeait la nature du coin dont il avait à produire l'empreinte. Il lui était facile de calculer les choses de manière à faire porter inégalement la principale vigueur de la frappe sur les différents points de la surface du flan, de manière à donner plus de saillie et plus de valeur à certaines parties du type. Au contraire, l'effet des machines ne saurait se régler de la même façon. Il ne connaît pas ces nuances délicates qui ont tant d'importance dans l'exécution des œuvres d'art. Il frappe avec la violence, avec la régularité uniforme et brutale d'une force inconsciente. »




1


2


3


4


5


6


7

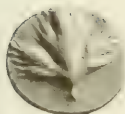

8


9


10


11


12


13


14


15


16


17

CHAPITRE XVII

LA POTERIE NOIRE ET LES VASES MONOCHROMES A RELIEFS

Avant d'aborder l'étude de la peinture grecque et des vases peints où nous en chercherons le reflet, il convient de faire connaître, par quelques exemples, une poterie d'un genre très spécial, la poterie noire et la poterie rouge monochrome, qui cherche les éléments de son décor dans les dessins en saillie que l'ouvrier a répandus sur les surfaces qu'elle offre à la vue. Les procédés à l'aide desquels ce décor est obtenu se rapprochent de ceux qu'emploie le graveur sur pierre dure ou sur métal et le statuaire. C'est encore de la sculpture que relève cette industrie. Les images qu'elle applique sur l'argile sont des bas-reliefs minuscules exécutés soit par le travail de l'ébauchoir soit par le jeu de la roulette ou par l'estampage dans un moule.

Ceux des produits de cette espèce qui attirent surtout l'attention des visiteurs de nos musées, c'est cette poterie d'un noir lustré que l'on a pris l'habitude, entre archéologues, de désigner par le nom de *bucchero nero*, nom que lui avaient donné les antiquaires italiens.

Ces vases, de formes très diverses et parfois de très grande taille, abondent dans toutes les collections où a été recueilli le mobilier des tombes de l'Étrurie. On a longtemps incliné à y reconnaître les produits d'une industrie toute locale, dont l'invention et le monopole devraient être portés au compte des ateliers toscans ; mais, en y regardant de plus près, on a dû corriger, dans une certaine mesure, cette assertion. Dans ce pays des longs festins et de la grasse chère, le céramiste était tenu de fournir à sa clientèle une poterie de luxe ; mais, pour en meubler et en parer les champs, il n'avait pas l'avantage de pouvoir les couvrir, comme le faisait le potier grec, de tableaux dont les thèmes seraient empruntés à l'inépuisable répertoire d'une mythologie que

l'imagination des poètes avait merveilleusement diversifiée. Quand donc il s'est essayé dans le vase peint, il n'a guère fait que copier ou imiter, avec plus ou moins d'adresse, les vases ioniens, corinthiens ou attiques, ceux que les Lucumons, les seigneurs de Tarquinii et de Clusium, d'Agylla et de Vulsinii importaient en Étrurie pour en orner leurs demeures et ensuite leurs tombes, tout comme, depuis trois ou quatre siècles, nous introduisons, en Europe, la porcelaine de Chine ou du Japon. Ces contrefaçons ne devaient pas être très haut prisées par les connaisseurs. Pour présenter à ceux-ci une poterie qui eût, avec un caractère national, son agrément et son originalité, il fallut, dans les ateliers indigènes, chercher autre chose. Ce que l'on entreprit, ce fut d'arriver à reproduire, au moyen de certaines façons données à l'argile, la couleur et tout l'aspect des vases de métal, vases dont les premiers modèles avaient été offerts par les apports de l'industrie ionienne, mais que le marteau et le ciseau de l'ouvrier étrusque avaient bien vite appris à exécuter avec une rare maîtrise. On ne se contenta pas d'en copier la silhouette et le galbe. Grâce au beau poli que reçut la terre, on sut rendre jusqu'au luisant du bronze et même égayer ces tons sombres par une discrète application de feuilles d'or et d'argent. L'effet ainsi atteint se trouvait être presque pareil à celui que l'on obtenait, dans l'atelier du métallurgiste, quand on incrustait dans l'airain les métaux précieux. L'illusion était poussée jusqu'au trompe-l'œil. Ce qui complétait la ressemblance, c'était des motifs d'ornement gravés en creux ou modelés en saillie, c'était des figures rapportées, en haut ou en moyen relief. La pièce se trouvait, de cette manière, pourvue d'un décor qui jouait celui que le bronzier et l'orfèvre demandaient aux morsures du burin ou aux hardiesses du travail au repoussé.

En Grèce, où le vase peint date des temps préhistoriques, l'industrie de la poterie noire ne pouvait être appelée à la même fortune qu'en Étrurie ; sa technique ne devait pas aboutir aux mêmes complications et aux mêmes raffinements. Pourquoi l'ouvrier grec se serait-il donné tant de peine pour faire jouer à l'argile le rôle du métal alors qu'il avait trouvé le moyen de doter cette argile d'un décor mieux approprié à la nature de cette matière, d'un décor qui comportait une bien autre variété que celui de ces pastiches du métal où l'ouvrier étrusque déployait une si laborieuse ingéniosité?

Si, pour cette raison, la poterie noire, servile imitatrice du métal, n'avait pas d'avenir en Grèce, on serait pourtant mal fondé à croire que le potier grec ait ignoré ce genre de vaisselle. Des vases ou des

fragments de ces vases faits d'une pâte de teinte foncée ont été retrouvés à une grande distance les uns des autres, sur beaucoup de points du monde hellénique. C'est à Naucratis, à Rhodes et à Samos, c'est-à-dire en pays ionien, qu'ils se sont montrés le plus nombreux[1] ; mais on en a aussi ramassé en Sicile, à Sélinonte, à Cypre et en Crète, puis dans l'île de Lesbos et sur le continent voisin, dans l'Eolide, à Néandria, dans la nécropole de *Iortan*, près de Pergame, en divers lieux de la Troade[2]. On en a recueilli sur le site d'Olbia, la lointaine colonie milésienne, au fond du Pont Euxin. L'Acropole d'Athènes en a donné quelques morceaux ; de même la Béotie[3].

Lors des premières trouvailles de cette sorte, on s'est demandé si tout ce *bucchero* n'était pas de fabrication étrusque, s'il n'avait pas été semé par le commerce maritime sur les rivages du bassin oriental de la Méditerranée. En échange des vases peints que lui vendaient Milet et Corinthe, Chalcis et Athènes, l'Étrurie aurait fourni sa poterie noire. On a été conduit, après réflexion, à écarter cette hypothèse. Sans doute il ne paraît pas impossible que les Ioniens, qui fréquentaient les marchés étrusques, en aient rapporté parfois des échantillons de cette poterie noire et lustrée qui était, comme nous dirions, une spécialité de l'industrie toscane; mais, s'ils avaient eu cette fantaisie, ils auraient plutôt choisi, semble-t-il, pour les garder et les montrer, les plus beaux et les plus grands de ces vases, ceux qui faisaient le mieux valoir les effets que l'ouvrier étrusque avait obtenus de cette technique. Or celle-ci se trouve n'être représentée, hors de l'Étrurie, dans la Grèce propre comme dans ses colonies asiatiques et africaines, que par des vases de très petite dimension ou par des fragments de ces mêmes vases. Ce fait singulier ne comporte qu'une explication : le céramiste grec savait préparer cette pâte sombre ; mais il n'en a jamais tiré qu'une vaisselle commune, pour laquelle il ne s'est pas mis en frais d'invention. Il y au Louvre (salle A) de petites coupes de ce genre que l'ont croit provenir de Rhodes.

C'est seulement à Naucratis, en Égypte, que les fouilles ont donné

1. Salzmann a trouvé et figuré nombre de ces fragments de *pithoi* à reliefs (*Nécropole de Camiros*, pl. XXVI, XXVII, XXXIII). Pour Samos, voir Boehlau, *Aus Ionischen und Italischen Nekropolen*, p. 119-121 et pl. IX, 1-8.

2. Sur la céramique dont les débris ont été exhumés à *Iortan*, voir *Comptes rendus de l'Académie*, 1900, p. 269.

3. Pottier (*Musée du Louvre, Catalogue*, etc., t. I, p. 152-153 et t. II, p. 324-325) renvoie aux diverses mentions qui sont faites, dans la littérature archéologique, de vases noirs découverts en terre grecque. Olbia ne figure pas sur sa liste; c'est Lœschke qui la cite (*Iahrbuch*, 1891, *Arch. Anzeiger*, p. 18).

des fragments de poterie noire qui sont les restes de vases d'assez grande taille, trépieds décorés, *dinoi* à bases coniques, tasses à fond plat. Or, sur plusieurs de ces tessons, il y a, gravées à la pointe, des dédicaces qui attestent que les vases dont ils proviennent ont été consacrés à Aphrodite par des Lesbiens originaires de Mitylène ou de quelque autre cité de l'île [1]. Dans ces *graffiti*, on a reconnu l'alphabet et les formes dialectales qui étaient en usage à Lesbos, au temps d'Alcée et de Sapho. Est-il vraisemblable que ces donateurs se soient tous entendus, par un étrange accord, pour offrir à la déesse, non pas les produits de leur industrie nationale, mais ceux d'une industrie étrangère, produits qui ne devaient pas être d'une vente courante, pas plus à Naucratis qu'à Lesbos? Voici d'ailleurs une raison plus convaincante encore d'écarter la pensée que la poterie noire de la Grèce orientale puisse être de provenance italienne. C'est à Samos qu'il en a été trouvé les exemplaires les mieux conservés, des tasses, des coupes à pied, des œnochoés, des alabastres (fig. 79). Quelques légères touches de blanc tranchent sur le ton sombre de la surface, dont le lustre noir ne manque pas de brillant; mais, dans la cassure, à l'intérieur de la coupe, la terre n'a ni la dureté ni le ton franc de celle du *bucchero* toscan. Elle est molle et friable; plongé dans l'eau, un fragment d'un de ces vases s'y désagrégea et y fondit comme du sucre. Cette terre n'est pas noire, mais de couleur chocolat[2]. On sent qu'il n'a pas été apporté ici à préparer et à cuire cette argile le soin que l'on y mettait en Étrurie. Ainsi se trouve confirmée l'idée que nous nous sommes faite du peu d'importance que le potier grec a toujours attribuée à cette fabrication.

La poterie noire n'ayant ainsi joué dans l'évolution de la céramique en Grèce, qu'un rôle très secondaire, il n'y a vraiment pas lieu de discuter ici la question, très controversée, du procédé par lequel l'ouvrier arrivait à teindre ainsi l'argile. Un point sur lequel on est d'accord, c'est la nature de la matière colorante. Le noir n'est pas dû à l'emploi d'une argile qui aurait eu, dans la carrière, cette couleur spéciale. Il l'est à l'introduction dans la pâte d'une quantité de charbon qui, d'après les données de plusieurs analyses, représente deux à trois pour cent de la masse totale. C'est ce charbon qui, intimement mêlé à la terre, en a changé la couleur. Mais comment ce mélange s'est-il

1. Flinders Petrie et Ernest Gardner, *Naukratis*. Partie I, p. 419. Partie II, p. 47 et 65-66, pl. XXI, nos 786-793.

2. Boehlau, *Aus Ionischen und Italischen Nekropolen*, p. 119-121.

opéré? C'est sur ce point que les avis diffèrent. La plupart des archéologues qui se sont occupés de cette poterie en expliquent la coloration par une fumigation prolongée qui insinuait et faisait pénétrer le carbone, à l'état de poudre impalpable, dans les pores de l'argile. Suivant que cette fumigation était faite à l'air libre et d'une façon maladroite ou en vase clos et par des méthodes savantes, elle



79. — Vases de bucchero trouvés à Samos. Boehlau, pl. IX, fig. 8.

donnait des résultats incomplets, comme dans les vases très anciens et de fabrication grossière que les Italiens appellent l'*impasto*, ou bien, comme dans le beau *bucchero*, des résultats uniformes et excellents.

Dans ce cas, une dernière opération achevait de donner au vase ce ton métallique auquel visait l'ouvrier. Quand ce vase sortait du four, on recouvrait le vase noir d'une couche légère de cire et de résine, pour lui donner du brillant et pour le rendre imperméable ; on le polissait avec grand soin et la pièce était terminée.

D'autres experts en choses étrusques n'admettent pas que la fumigation ait pu, à elle seule, produire ces effets. Ils croient que l'on appliquait sur les parois internes et externes du vase encore frais une couche de noir de fumée et de charbon pilé, que la cuisson incorporait à la terre. Quoi qu'il en soit, la réussite de la fournée dépendait de l'art avec lequel avait été conduit le feu. Lorsqu'il avait été poussé trop vite ou que la chaleur était montée trop haut, le dépôt fuligineux se consumait sur place et l'argile gardait alors le ton rouge que lui imprime, dans les conditions ordinaires, la flamme du four[1].

Le mode de fabrication, de quelque manière que l'on veuille le comprendre, a certainement été le même en Orient et en Occident. D'un groupe d'ateliers à l'autre, les procédés n'ont pas dû différer sensiblement; mais ce que l'on peut se demander, c'est où et par qui ils ont été inventés. Les Étrusques les ont perfectionnés et en ont tiré un bien autre parti que ne l'avait fait ailleurs le potier; mais ont-ils créé eux-mêmes cette technique ou bien en ont-ils reçu les éléments du dehors? C'est là une question à laquelle on ne saurait répondre avec une pleine assurance. Quand on constate que l'*impasto*, avec sa terre mal fumigée et seulement brunie par le feu, a précédé le *bucchero* dans la tombe étrusque, on serait tenté de croire que l'ouvrier toscan a pu, par ses propres forces, d'essai en essai, améliorer ses méthodes; mais, d'autre part, la civilisation étrusque, à partir du septième siècle, porte la trace de tant d'emprunts, emprunts faits d'abord à la Phénicie puis, bientôt après, à la Grèce que l'on incline à en supposer, là aussi, à l'origine de cette industrie. Grossière ébauche d'un type qui n'arrivait pas à se dégager, l'*impasto* serait italien; mais, pour que l'argile apprît, avec le *bucchero*, à simuler le métal, il aurait fallu que des modèles exotiques fussent venus stimuler l'ouvrier indigène ou que peut-être même les secrets du métier lui fussent enseignés par quelqu'un de ces potiers grecs qui, selon la tradition, sont allés s'établir dans plus d'une cité étrusque. On paraît avoir su fabriquer cette poterie noire, en Orient, bien avant le temps où l'industrie du *bucchero* fleurit en Occident. Il est tel vase de cette sorte, ramassé en Égypte, à qui, d'après les objets avec lesquels il a été trouvé, on s'est cru en droit d'attribuer une très haute antiquité; on a parlé de l'an 2000[2]. Sans

1. Sur ce procédé et les diverses solutions proposées pour la confection des vases noirs, voir Pottier, *Musée du Louvre, Catalogue des vases*, t. II, p. 293-294 et 315 et Schliemann, *Ilios*, trad. Egger, p. 270-272.

2. Flinders Petrie, dans *Journal of hellenic studies*, 1890, p. 276, pl. XIV, n° 9.

remonter jusque-là, le *bucchero* de Cypre et de Rhodes semble être en général antérieur au sixième siècle : c'est du moins ce qu'indiquerait l'âge que l'on assigne aux nécropoles d'où il est sorti[1].

Ce qui confirme encore l'hypothèse de l'importation du procédé en Étrurie, c'est un fait que des découvertes récentes ont mis hors de doute. On voit au Louvre et dans d'autres musées de larges plats et de grandes jarres ou pithoi, provenant de Caeré et d'autres villes étrusques, qui offrent un caractère très particulier. Quelques-unes n'ont que des surfaces unies ; mais là où il y a un décor, celui-ci se détache en saillie sur une paroi épaisse de deux à trois centimètres. Quelquefois brune, l'argile en est d'ordinaire d'un ton rougeâtre. Dans nombre de pièces, ce décor ne comporte que des dessins géométriques, chevrons, oves, dents de loup, etc. ; mais ailleurs la figure y joue un rôle. Cette ornementation a été exécutée au moyen d'un cylindre où avaient été gravées à l'intaille les images que l'on voulait avoir en relief sur la jarre. On promenait le cylindre, en appuyant avec force, sur la terre encore humide. Celle-ci entrait dans les creux de la matrice et en gardait une empreinte que venait ensuite durcir le feu du four. En roulant ainsi sur lui-même au contact de la pâte, le cylindre y répétait indéfiniment le même motif. Celui-ci, qu'il représentât soit des hommes soit des animaux réels ou factices, meublait des bandes étroites, des sortes de frises qui, près du rebord d'en haut, faisaient tout le tour du vase. Parfois l'artisan a usé d'une méthode un peu différente. Il a poussé son argile plastique dans des moules desquels il a tiré, en autant d'épreuves qu'il lui en fallait, soit une tête, soit un personnage, qu'il a utilisés comme appliques. Ces appliques, il les a collées, avec un peu de barbotine, à la suite les unes des autres, dans le champ qu'il voulait décorer. Les images, dans ce cas, sont moins serrées et les intervalles qui les séparent moins réguliers.

On a, tout d'abord, regardé les Étrusques comme les inventeurs de cette technique ; mais, dans ces derniers temps, les vases de cette sorte se sont retrouvés, par fragments, en assez grand nombre, sur divers points du monde grec, pour que l'on se soit cru contraint de renoncer à cette idée[2].

1. Ceux de ces vases que possèdent le Louvre et le Musée britannique proviennent de la nécropole de Camiros; or c'est au septième siècle que l'on rapporte la plupart des tombes qui ont été fouillées par Salzmann (Pottier, *Catalogue*, I, p. 149).

2. Pottier, *Les vases archaïques à reliefs dans les pays grecs* (*Bull. Corr. hell.* 1890,

Très massive, cette poterie commune, destinée aux usages domestiques, n'avait pas l'aspect flatteur et le genre d'originalité qui auraient pu expliquer, dans une certaine mesure, l'exportation du *bucchero nero*. Les feuilles d'Hissarlik et de Cnosse ont prouvé que, dès l'âge préhistorique, les peuples domiciliés autour de la mer Égée savaient fabriquer, pour conserver le grain et les liquides, ces grandes jarres d'argile cuite au four auxquelles ils essayaient parfois, dès lors, de donner une ornementation rudimentaire[1]. Ils y mettaient des bandeaux circulaires ou des chevrons, des rosaces, des branches feuillues. Ce mode d'ornementation, les Étrusques l'auraient donc emprunté aux jarres pleines d'huile ou de vin que leur apportait le commerce hellénique.

La liste était déjà longue, il y a près de vingt ans, des débris de vases à reliefs qui avaient été recueillis en Sicile et à l'est de l'Adriatique[2]. On n'aurait point de peine à l'allonger, pour peu que l'on entreprît à nouveau cette recherche. Nous n'aurons que l'embarras du choix pour présenter ici quelques échantillons de ce décor, choisis parmi ceux où l'image, par son thème, a le plus d'intérêt.

Voici d'abord un tesson que l'on doit aux fouilles de l'Acropole d'Athènes (fig. 80). A la courbure qu'il présente et à son épaisseur, on reconnaît qu'il provient d'un vase analogue aux *pithoi* de Cæré. Le sujet ici figuré est de ceux que l'on rencontre très souvent sur les vases peints du sixième siècle, dans des épisodes tels que le départ d'un héros, d'un Amphiaraos ou d'un Hector, pour le combat. Couvert d'un large bouclier rond, le casque en tête, la lance au poing, un guerrier s'élance sur un char qui est attelé de deux chevaux. Sur ce char le cocher se tient debout, les rênes en main. Il est vêtu de la tunique longue qui habille ce même personnage dans le célèbre bronze de Delphes. Au-dessus du char un scorpion. Le relief est faible et très plat. Le graveur n'avait pas songé, en dressant sa matrice, à ménager un intervalle entre les empreintes qui se succéderaient sur l'argile par l'effet de la rotation du cylindre. La tête du premier cheval se trouve ainsi presque toucher le casque du guerrier qui le précède dans ce défilé.

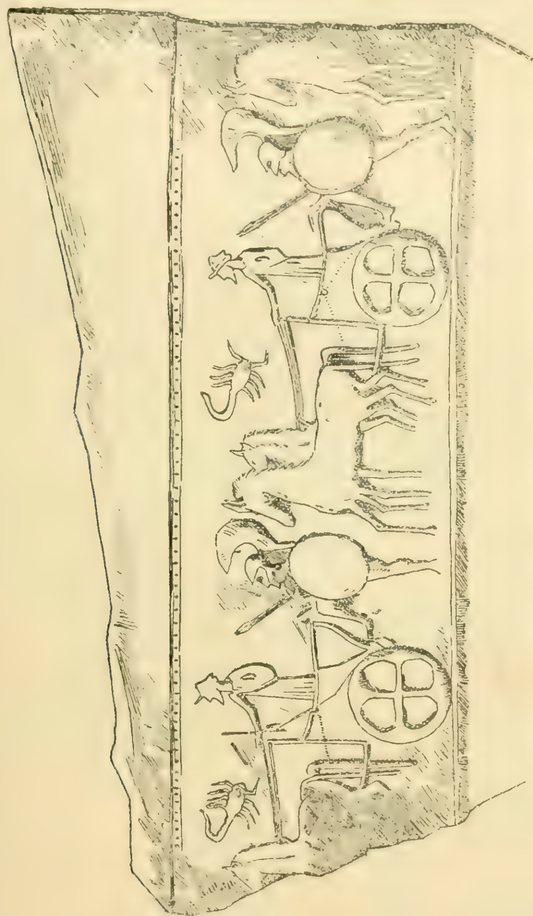
Sur un fragment d'un vase du même type, acquis en Laconie,

p. 491-509 et *Vases à reliefs provenant de Grèce* (*Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques*, 1885-1888, p. 43-59, pl. VIII).

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 211, 252-253, 461 ; fig. 57 et 173.

2. La plus complète est celle qui a été donnée par Pottier en *appendice* à son article des *Monuments de l'association des études grecques*.

l'image, sans doute obtenue de la même manière, est plus compliquée (fig. 81[1]). Deux guerriers nus, les lances croisées, sont aux prises. L'un



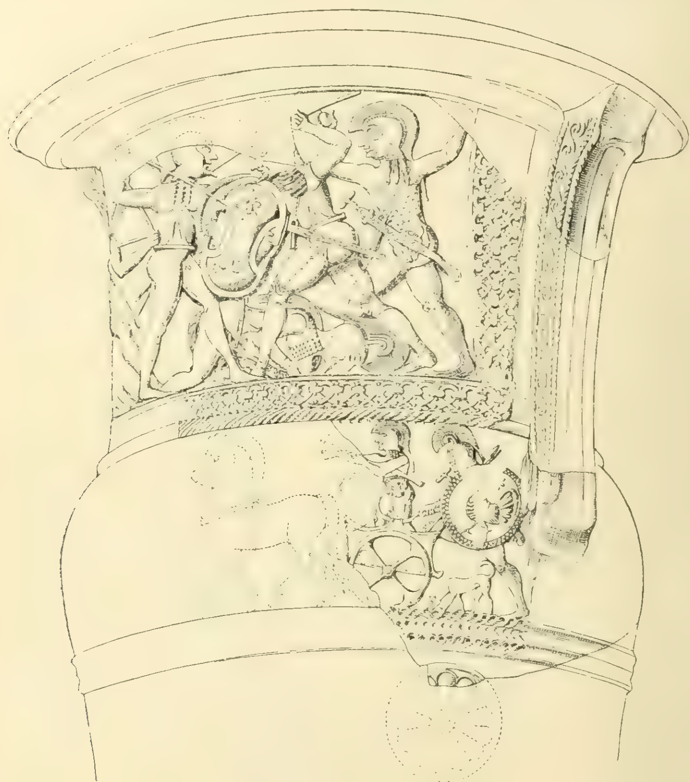
80. — Fragment d'un vase à reliefs (*Bull. corr. hell.*, 1888, p. 495). Hauteur de la pièce [illegible]

a le bouclier rond et l'autre le bouclier à double échancrure latérale. Sous leurs pieds, le cadavre d'un combattant. Derrière eux, de chaque côté, un personnage qui prend part à la lutte. Celui de gauche tenait

1. Le Bas, *Voyage archéologique, Planches de topographie, de sculpture et d'architecture* publiées et commentées par Salomon Reinach (in-4°, 1888), p. 99 et pl. 105.

l'arc. C'est là un groupe qui figure très fréquemment sur les vases corinthiens et attiques du sixième siècle.

Des deux procédés que nous avons visés, c'est le second qui avait été appliqué à l'exécution du décor d'une jarre en terre rouge dont un



81. — Fragment de vase à reliefs

fragment, trouvé, assure-t-on, en Béotie, est maintenant au Louvre (fig. 82)[1]. De ce qui constituait ce décor, il ne subsiste, sur le morceau en question, que la tête et le torse de deux femmes. Au bras levé avec la paume de la main retournée, on devine que leur attitude était

1. E. Pottier, *Monuments grecs*, 1885-1888, p. 44-48.

celle de l'adoration et de la prière. Pour orner son œuvre, le potier avait fait choix d'un motif que nous avons déjà rencontré sur plus d'un monument archaïque[1]; il avait représenté un *choros*, c'est-à-dire un défilé de femmes qui, vêtues d'habits de fête, marchent d'un pas cadencé, dont le rythme est marqué d'ordinaire par les sons de la flûte, et vont porter hommage à une tombe ou à un autel. Le mouvement est le même chez les deux femmes. Elles faisaient partie d'un ensemble où se répétaient partout les mêmes poses et les mêmes gestes ri-



82. — Fragment de vase à reliefs.

tuels; mais, de l'une à l'autre figure, dans les proportions comme dans maints détails de l'ajustement et du modelé, il y a de légères différences qui suffisent à démontrer que nous n'avons pas là sous les yeux deux épreuves issues d'un même moule. Ces différences ne sont pas celles que l'on pourrait expliquer par les retouches de l'ébauchoir. La figure de droite a le visage plus long que celle de gauche, la bouche mieux dessinée, le menton plus fort. Les deux tresses pendantes de sa chevelure sont disposées de chaque côté de son oreille et non, comme chez sa compagne, rejetées en arrière. La draperie qui couvre sa poitrine monte bien plus haut. Il n'y a qu'une des deux images, celle de gauche, où l'on voie, sur l'épaule, des cercles concentriques dans les

1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 399, 482; t. VII, fig. 59, 96; t. VIII, fig. [illegible].

quels l'on croit reconnaître la tête des fibules qui servaient là d'attache à l'étoffe. Chacune des figures a été traitée à part. C'était un petit bas-relief que le potier, avant la cuisson, appliquait sur la panse du vase. Ainsi exécutées séparément, les danseuses ne se tiennent pas par la main, comme elles le font souvent dans les images du *choros* que nous ont laissées la sculpture et la peinture.

Le vêtement n'est autre que le costume dorien primitif, le plus simple de tous. Il consiste en un *peplos* fait d'une grande pièce rectangulaire de laine dont la partie supérieure se rabat sur la poitrine et sur le dos, pour former ce que les Grecs appelaient l'*apoptygma*, tandis que le reste de l'étoffe, serré à la taille par une large ceinture, plaque contre le corps. Les petits ronds que l'on aperçoit au-dessus du front doivent figurer soit les boutons saillants d'une sorte de diadème, soit, mêlées à la chevelure, des rondelles d'or, semblables à celles que les Mycéniens des deux sexes cousaient sur leurs habits.

Tout ici concourt à donner l'impression d'une date assez reculée. C'est la façon de rendre les cheveux par petits traits opposés, en forme d'arêtes de poisson; c'est le corps vu de face, avec la tête qui se présente de profil; c'est, dans ce profil, un œil énorme, dessiné de face; c'est, dans des traits anguleux, la forte et disgracieuse saillie du nez. On a parlé du sixième siècle, du temps de Pisistrate. Je croirais plutôt aux dernières années du septième siècle.

C'est surtout en Béotie que les céramistes paraissent avoir un goût marqué pour l'ornement en relief. Cet ornement, ils l'ont appliqué à de grandes amphores dont beaucoup de fragments sont épars dans les musées de l'Europe, mais dont il a été possible de reconstituer quelques exemplaires presque complets. La terre, qui est rouge dans la cassure, en a été négligemment préparée; elle renferme beaucoup de petits cailloux; mais ces vases, avec leurs anses verticales partiellement ajourées, n'en sont pas moins d'un assez beau galbe, malgré quelque lourdeur (fig. 83). Les bas-reliefs, d'un caractère très archaïque, ont été exécutés avec soin. Ces amphores devaient être des objets d'un certain prix[1].

Pour apprécier les produits de cette fabrique, on a surtout les

1. De Ridder, *Amphores béotiennes à reliefs* (B. C. H, 1898, p. 439-471, 497-519; pl. IV-VI *bis*, 16 figures dans le texte). Du même, dans *Mélanges Perrot*, p. 296-301 (2 figures dans le texte), *Vases archaïques à reliefs*. Les fragments qui sont là décrits appartiennent au Cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale. La provenance en est inconnue; mais, d'après la nature de la terre et le caractère de la technique, ils paraissent à De Ridder être aussi d'origine béotienne.

deux amphores, à peu près entières, que possèdent le musée d'Athènes et celui du Louvre. De l'une à l'autre, il y a une ressemblance frappante et dans le plan d'ensemble du décor et dans la facture des images. Celles-ci n'ornent que l'une des faces du vase, particularité qui s'explique par la destination même de cette poterie. Toutes ces amphores proviennent de sépultures. C'étaient des vases d'apparat que l'on plaçait au-dessus des tombeaux. Ils jouaient là le rôle qu'avaient joué, dans les cimetières attiques, les amphores gigantesques du Dipylon[1]. Dressés sur le tertre ou le cippe funéraire, ils ne recevaient de décor que sur celui de leurs côtés qui s'offrait au regard du visiteur de la nécropole, quand celui-ci suivait la voie qui la traversait, au sortir de la ville.



83. — Vase béotien à reliefs.
Hauteur du vase, 1m,20. Musée d'Athènes.
B. C. H. 1898, p. 440.

Dans les deux vases, il y a, sur le flan et sur l'épaule, deux bandes où s'encadre, entre de triples ou quadruples filets, une suite d'animaux passants. Ce sont des cervidés; ils appartiennent à des espèces différentes; mais ils ont tous les mêmes proportions fines et élancées. Sur le col, dans un cadre où s'ajoutent aux filets, des deux côtés et sous la lèvre, des palmettes et des postes, puis un tableau, le motif principal du décor. Dans le vase du musée d'Athènes, on a là, debout entre deux lions, une femme vêtue d'une large robe en forme de cloche sans ceinture[2]. Deux femmes de plus petite taille, vêtues de même façon, paraissent soutenir les bras levés de la grande figure. Celle-ci, avec ses mains ouvertes dont la paume se porte en avant, a l'attitude de l'adoration. Dans ce personnage, on ne peut pas ne pas reconnaître une déesse. C'est très probablement Déméter, la grande divinité béotienne.

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 55-60, fig. 4-8, 48, 49, 56, 60, 61.

2. Nous avons déjà rencontré ces robes en forme de cloches dans de grossières figurines en terre cuite qui paraissent, elles aussi, provenir de la Béotie et qui datent du huitième ou, au plus tard, du septième siècle (*Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 28-31).

Les fauves se dressent à côté d'elle et son geste semble tout à la fois les attirer et les apaiser. Les branches qui partent de ses tempes font allusion a son empire sur le monde végétal. C'est à la fois la maîtresse des plantes et des animaux. Sa puissance s'étend sur toute la nature. Sur le vase du Louvre, c'est Persée qui, coiffé du petase et armé du glaive, va tuer la Gorgone (fig. 84). On remarquera, dans ce groupe, l'étrangeté des traits que l'ouvrier a prêtés à la victime du héros. Le mythe est bien connu. Du sang de la Gorgone doit naître le coursier



84. — Registre superieur d'un vase à reliefs du Louvre. Hauteur de ce registre, 0m,23. B. C. H. 1898, pl. V.

ailé, Pégase. Or, pour annoncer la métamorphose qui va se produire, le modeleur a créé ici un monstre semblable aux Centaures. Il a soudé au corps de femme le train de derrière d'un cheval. Je ne sais point de bas-relief ou de peinture céramique où le sujet ait été compris de cette manière.

Deux autres vases de même provenance sont beaucoup moins bien conservés. Dans l'un, le champ du col est occupé par l'image d'une procession en tête de laquelle marche une femme qui tient un sceptre et que suivent quatre autres femmes qui portent un coffre (fig. 85). Dans l'autre vase, il y avait à cette même place une lutte entre deux guerriers, peut-être le combat d'Héraclès et de Kyknos. Les zones infé-

rieures, celles de la panse et de l'épaule, montrent, ici, des files d'archers à cheval et, là, un défilé de bœufs qu'un guerrier pousse devant lui, puis une troupe d'hoplites en marche. Ce qu'il y a de plus curieux, dans ce décor, c'est la frise des archers. Ceux-ci, l'arc sur l'épaule et le carquois au dos, sont coiffés d'un bonnet à corne dressée en arrière que je n'ai vu nulle part ailleurs (fig. 86). Le motif même de l'archer à cheval ne se rencontre que très rarement dans les monuments de l'art grec.



86. — Vase béotien à reliefs. Fragment du décor du registre supérieur. Hauteur, 0m,27. B. C. H. 1898, p. 466.

Quand on a étudié et décrit ces amphores, on se demande par quels procédés ont été exécutées les images qui les parent. A première vue, on pourrait croire, tant ils se ressemblent, que les animaux qui meublent les zones horizontales ont été estampés au moyen de moules, dans l'argile humide ; mais un examen plus attentif démontre qu'il n'y a pas là, dans ces bandes, deux figures qui soient l'exacte répétition l'une de l'autre. Il y a, dans les poses, des variations légères, et surtout, mesurées avec précision, les dimensions des corps diffèrent. Poinçons et matrices n'ont été employés que pour des détails tout secondaires et seulement à l'intérieur des figures : telles les rosaces qui décorent les robes. Les reliefs, on ne saurait en douter, n'ont pas été estampés. Ils ont été modelés librement.

« Pour le modelage même, l'ouvrier peut procéder de deux manières : ou bien il tracera une esquisse sur la panse du vase et il remplira ensuite les contours ; ou bien les reliefs seront fabriqués à part, comme une galette plate, et appliqués ensuite sur le fond du champ. Dans les deux cas, le travail ne peut être effectué que sur place.

... « Le procédé de l'applique était impraticable avec des figures si allongées et si minces, qu'il eût fallu d'ailleurs déformer pour les adapter à la convexité du fond. Voici comment on peut s'imaginer le céramiste à l'œuvre. Il esquissait d'abord, à l'aide d'une pointe fine, le contour des figures sur l'argile encore molle. A l'intérieur de ce contour, il étalait une couche de barbotine, plus ou moins épaisse suivant la saillie qu'il entendait donner à l'image. Il n'avait plus ensuite qu'à modeler sommairement la silhouette en relief ainsi formée; de là des traces de doigt qui sont très visibles sur le vase d'Athènes. Le contour primitif devait, le plus souvent, disparaître sous l'argile rapportée. S'il en restait quelque trace, le potier pouvait à son gré l'effacer ou, pour accuser la saillie, la creuser à nouveau et raviver ainsi les bords. Le modelage terminé, la gravure commençait. On marquait par quelques traits les plis et les broderies des vêtements ainsi que la séparation des corps juxtaposés. Les poinçons venaient imprimer des ornements sur les robes des femmes et sur les capes des archers; mais tout ce dernier travail était de décoration pure. L'essentiel était l'esquisse. Là pouvait se manifester l'originalité de l'artisan, dans le choix des scènes à représenter et dans le groupement des figures. Bonne ou mauvaise, l'œuvre du modeleur béotien était bien une œuvre personnelle [1]. »

La Béotie touchait à l'Eubée. Elle devait beaucoup profiter du voisinage de Chalcis, de cette ville dont l'industrie et le commerce eurent, au septième et au sixième siècle, une activité dont le souvenir s'était conservé chez les historiens; dans ces derniers temps, les monuments sont venus confirmer le témoignage des textes littéraires. Riche du produit des mines qu'elle exploitait dans l'île, Chalcis fabriquait, outre des armes et des meubles de bronze, des vases du même métal qui étaient recherchés dans toute la Grèce. Ce fut sans doute de ces modèles que s'inspirèrent, et pour la forme et pour le décor de leurs vases, les créateurs béotiens de cette poterie funéraire à reliefs. Dans le répertoire que leur offrait l'ornementation de ces pièces d'un grand luxe, ils n'eurent qu'à choisir. Pour les bandes horizontales, ils prirent ces motifs courants, défilés d'animaux ou de guerriers, combats singuliers ou préparatifs du combat, que nous retrouverons sur les vases peints; mais pour le tableau du col, ils eurent soin d'adopter des thèmes qui rappelassent les cultes locaux et leurs rites traditionnels,

1. De Ridder, B. C. H. 1898, p. 512-513.

qui répondissent ainsi à la destination funéraire de ces amphores. La tombe était placée sous la protection des dieux du pays. Ici, ils ont mis l'effigie de Déméter, la patronne des campagnes humides et grasses de la Béotie. Là ils ont représenté le meurtre de la Gorgone, que le poète béotien Hésiode fait figurer sur son bouclier d'Héraclès. Le mythe de Persée s'était localisé sur l'Hélicon. Ailleurs, c'est l'image d'un *choros*, d'une de ces processions et de ces danses de femmes qui se répétaient dans toutes les fêtes religieuses[1].

Toutes ces amphores ont assez de traits communs pour que l'on ait



86. — Vase béotien à reliefs. Fragment du décor de la zone médiane. Hauteur 0m, 223. B. C. H. p. 463.

pu les croire issues d'un même atelier ou pour que tout au moins elles paraissent dater d'un même temps. D'après les caractères de la facture on incline à en placer l'exécution aux environs de l'an 600. On n'en a pas trouvé, dans cette contrée, qui soient d'un style plus avancé. Il y a eu là, à une certaine heure, une mode locale, qui ne semble pas avoir eu une longue durée.

1. Nous avons déjà rencontré ces représentations du *choros* dans la sculpture, sur les patères de métal et dans la peinture céramique (*Histoire de l'Art*, t. III, fig. 399, 482 t. VII, fig. 59); nous les retrouverons souvent sur les vases peints de l'âge classique.

Si, dans ces amphores béotiennes, les reliefs ont été modelés sur place, à même le corps du vase[1], d'autres types permettaient l'emploi d'appliques qui étaient façonnées à part et soudées ensuite à la pièce dont elles feraient la parure. Nous avons signalé l'île de Rhodes comme un des pays où l'on a eu le goût de ce genre d'ornementation. Or, voici un vase que l'on dit en provenir. C'est peut-être un brûle-parfum. Il est fait d'une terre lourde et épaisse, analogue à celle du *bucchero* fumigé. Il a la forme d'une coupe soutenue par quatre cariatides. Celles-ci, comme aussi les têtes qui ressortent sur les lèvres de la vasque terminale, sont certainement des pièces de rapport. Ce vase est sensiblement postérieur aux amphores thébaines; il date du sixième siècle (cul-de-lampe à la fin du chapitre).

On ne peut pas non plus, en raison de la justesse du mouvement et de la fermeté du dessin, faire remonter plus haut que le milieu de ce siècle une scène de combat qui décore un fragment que l'on a recueilli à Sparte, dans des fouilles récentes[2]. C'est le col et une partie de l'épaule d'un vase dont la forme devait être à peu près celle des amphores de Thèbes. Sur l'épaule, il n'y avait de figures que dans une seule bande horizontale. Le potier y avait représenté ces préparatifs de la bataille que nous avons déjà rencontrés ailleurs, à cette même place (fig. 80 et 81). Un guerrier, que suit son écuyer, vient de monter sur son char. Contre ce char, un chien, qui semble flairer le sol. La silhouette en est d'une rare vérité. Sur le col, deux guerriers, armés de pied en cap, luttent au-dessus d'un cadavre. L'un d'eux a le bouclier rond et l'autre le bouclier rond à double échancrure des monnaies béotiennes. Derrière l'un des combattants, un archer. Derrière l'autre, un frondeur, qui tient en main la pierre qu'il va lancer. La fronde était peut-être indiquée par un trait de couleur. Cette scène, dont le thème était fourni par plus d'un épisode de l'Iliade, est un des lieux communs de l'art archaïque et les peintres céramistes useront encore fréquemment de ce motif pendant tout le cinquième siècle.

La fabrication de ces vases à relief n'a pas cessé avec l'âge archaïque. On en connaît qui datent du cinquième et du quatrième siècle;

1. C'est de vases semblables pour la forme aux amphores béotiennes que paraissent provenir des fragments recueillis dans les Cyclades (*Rev. arch.*, 1905, p. 286-291 : Graindor, *Vases archaïques à reliefs, de Tinos*, 3 figures dans le texte). La facture des images y rappelle beaucoup celle des reliefs de la poterie funéraire de Thèbes.

2. *The annual of the british school at Athens*, t. XII, p. 292, pl. IX.

mais les pièces ainsi décorées sont alors, en général, des vases de bien moindre dimension que les grandes jarres auxquelles avait été appliqué tout d'abord ce mode d'ornementation; c'est dans des cratères, des œnochoés, des aryballes et des lécythes que l'on en constate la persistance. Il demeure ainsi établi que c'est le potier grec qui a inauguré cette technique et que jamais il n'a renoncé à la pratiquer; mais celle-ci a souffert, pendant deux ou trois siècles, de la redoutable concurrence du vase peint. Elle a été, au cours de cette période, reléguée au second plan; elle s'est continuée, mais dans l'ombre et sans bruit. Puis quand, au troisième siècle, l'industrie de la céramique peinte a commencé de languir en Grèce pour s'éteindre bientôt après, celle du décor en relief a bénéficié de cette décadence. Elle produit alors des vases d'une exécution soignée et très élégante, qui sont vraiment des objets de luxe. Modelées séparément et bien rattachées au fond, les figures y font saillie sur la paroi d'argile, comme celles d'une frise dans un entablement[1]. Le potier en revient alors à des méthodes dont il paraissait avoir perdu l'habitude. C'est de nouveau dans les vases de métal qu'il va chercher ses modèles[2]. S'il ne se propose pas d'en reproduire jusqu'à la couleur et au luisant, comme on l'avait tenté jadis, au temps du *bucchero* noir lustré, il en copie les formes et les ornements. Ce qui lui sert à meubler les champs de sa vaisselle, c'est les figures que le marteau du ciseleur faisait saillir au flanc des vases d'or, d'argent et de bronze ou celles, appliques fines et légères, qu'y reliaient de fermes attaches. Pendant toute la durée de l'âge macédonien, le type qui paraît jouir, en Grèce, de la plus grande faveur, c'est celui de coupes où s'accuse très franchement l'imitation du métal. On les appelle communément *coupes de Mégare*, parce que c'est là qu'elles ont été tout d'abord trouvées et signalées; mais, à vrai dire, on ne sait pas quels ont été ni les premiers ni les principaux centres de cette industrie. Bientôt après, on voit se répandre dans toutes les contrées que baigne la Méditerranée, devenues alors terres romaines, l'usage de la poterie dite *samienne* ou *sigillée*. Les plus beaux exemplaires en sont

1. Il suffira de citer, comme échantillons de ce style, un aryballe, signé de Xenophantos d'Athènes, et une hydrie côtelée de Cumes, deux pièces de choix qui, trouvées l'une dans la Russie méridionale et l'autre en Italie, sont venues se rejoindre à Saint-Pétersbourg, dans le musée de l'Ermitage (Rayet-Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, fig. 100, 101, 102).

2. L'École française d'Athènes a trouvé, dans ses fouilles de Delos, beaucoup des fragments de ces vases. Ils seront prochainement publiés, dans une étude qui fera mieux connaître les caractères des produits de ces fabriques.

fournis par les ateliers toscans d'Arretium, avec lesquels finissent par rivaliser ceux de la Gaule centrale, du pays des Arvernes. La poterie moulée a, vers le commencement de notre ère, partout tué, partout supplanté la poterie peinte.



CHAPITRE XVIII

LA PEINTURE

§ 1. — LES DONNÉES À UTILISER POUR ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE GRECQUE

C'est une singulière histoire que celle de la peinture grecque ou, pour mieux dire, de la peinture en Grèce. Pour qui voudrait l'écrire sans le secours des textes littéraires, d'après le seul témoignage des monuments mêmes de cet art, elle aurait un caractère tout paradoxal, celui d'un défi jeté à toutes les prévisions, à toutes les vraisemblances. Des figures de génies, d'hommes et d'animaux nous ont été conservées, en Crète et en Argolide, à Cnossos et à Phaestos, à Mycènes et à Tirynthe, dans maints fragments de fresques, et ces fresques datent au moins de douze siècles, peut-être de quinze siècles avant notre ère. On s'est parfois demandé si les auteurs de ces tableaux étaient vraiment, comme nous le croyons pour notre part, les ancêtres des Grecs de l'histoire ; mais, quelque solution que l'on donne à ce problème, nous savons quelles couleurs employaient les peintres de cet âge reculé, comment ils comprenaient et rendaient la forme, dans des villes qui devaient toutes, plus tard, compter au nombre des cités grecques.

Comme le prouvent ces découvertes, il n'était donc pas impossible que certaines des images tracées par le pinceau des maîtres que célébrait l'antiquité, de Polygnote et de Micon à Parrhasios et Apelle, eussent échappé à toutes les chances de destruction. On a pu concevoir cet espoir; mais il ne s'est pas réalisé. Dans les fouilles mêmes qui, comme celles d'Olympie et de Delphes, ont été exécutées avec le plus de méthode et de soin, nulle part on n'a vu apparaître, soit sur la face lisse des blocs qui jadis formaient les murs des portiques et des salles,

soit sur les plaques d'enduit détachées de la paroi, la trace du décor que le pinceau avait jadis étendu sur les champs qui lui avaient été ménagés par l'architecte. Quand on a perdu de vue les ruines des édifices de la Grèce mycénienne, il faut, pour retrouver de la peinture murale, prendre le chemin de l'Italie et visiter les caveaux des nécropoles étrusques, puis descendre jusqu'au siècle d'Auguste, étudier les fresques qui décorent, à Rome, sur le Palatin, la maison de Livie, et surtout, près de Naples, celles qui ont dû leur salut aux épaisses couches de cendre que le Vésuve a répandues sur les villes qu'il a détruites en l'an 79 après la naissance du Christ. Quant aux tableaux de chevalet, il va sans dire que pas un n'est arrivé jusqu'à nous. Les minces planches de bois sur lesquelles ils étaient peints n'ont pas eu, pour les défendre contre toutes les chances de destruction, les sûres retraites des tombes de la vallée du Nil et la merveilleuse sécheresse du sable qui les recouvre; elles n'ont pas eu la même fortune que les tablettes qui, collées sur les caisses de momies, nous ont gardé les portraits des hommes et des femmes de l'Égypte ptolémaïque et romaine.

Est-il possible, dans ces conditions, de se faire une idée quelque peu précise de la peinture grecque, de ce qu'elle fut pendant les longs siècles qui s'écoulèrent entre l'invasion dorienne et les commencements de l'empire romain, alors qu'elle produisait des œuvres dont les auteurs ont vu, dans l'antiquité, leurs noms associés par l'admiration publique à ceux des architectes et des sculpteurs les plus fameux? Quand on se pose cette question, c'est par la négative que l'on est, au premier moment, tenté de répondre. Toutes les descriptions, toutes les anecdotes, tous les jugements que l'on recueille chez les écrivains anciens ne peuvent, se dit-on, suppléer à l'absence totale des monuments. Des mots ne peuvent définir une forme et une couleur, les représenter aux yeux et en faire saisir le vrai caractère

A la réflexion, le cas ne paraît plus aussi désespéré. Par eux-mêmes et à eux seuls, les textes littéraires demeureraient obscurs et très insuffisants; mais ils s'éclairent quand on les rapproche de certains monuments qui, sans ressortir à la peinture proprement dite, relèvent d'elle par toute la façon et tout l'esprit de leur décor. Contemporains des tableaux qui ont fait la gloire des maîtres, ces monuments en réfléchissaient, avec leur physionomie et leur style, les figures et les groupes. Nous faisons surtout ici allusion aux vases peints, auxquels il faut joindre, comme les produits d'une même technique, les plaques funéraires ou votives d'argile, celles qui étaient décorées de figures, et les

sarcophages en terre cuite du genre de ceux que la nécropole de Clazomène a fournis aux musées de l'Europe. Les graveurs en pierres fines, ceux qui exécutaient les coins des monnaies et les modeleurs qui façonnaient les figurines de terre cuite s'inspiraient des ouvrages des sculpteurs de leur temps; ils leur empruntaient des types et suivaient à distance le mouvement et les progrès de la statuaire. Il en était à peu près de même des décorateurs attachés aux ateliers qui fournissaient la poterie de luxe, les vases ornés de figures peintes sur l'argile. Eux aussi, ils avaient à suffire aux besoins d'une fabrication qui était prodigieusement active; pour qu'ils pussent remplir sans fatigue ni retard leur tâche quotidienne, ils étaient tenus de posséder tout un répertoire de patrons et d'esquisses où, pour les travaux courants, ils trouveraient non seulement des sujets mais encore, caractérisées par leurs attributs et leurs gestes traditionnels, les figures que comportait chaque épisode des mythes auxquels était empruntée de préférence la matière de cette illustration; ils y trouveraient même, pour la plupart de ces thèmes, la disposition des personnages qui ferait le mieux saisir à première vue le sens de la scène représentée au fond de la coupe ou au flanc de l'amphore.

Comment était composé ce que nous pourrions appeler le portefeuille de ces peintres céramistes? Les auteurs ne nous en disent mot; mais il est tels faits bien attestés, dans l'histoire des arts du monde moderne, qui nous donnent une idée de ce que devaient être ces portefeuilles, ceux auxquels avaient sans cesse recours les dessinateurs, dans les mieux outillés des ateliers du Céramique. Lorsque l'on a commencé d'étudier ces faïences italiennes du seizième siècle qui sont connues sous le nom de majoliques, voici ce que l'on a constaté: c'était d'ordinaire sur des cartons fournis par les meilleurs peintres du temps que travaillaient les artistes dont le pinceau a décoré de si riches couleurs les pots et les plats des fabriques de Faenza, de Gubbio, de Deruta, d'Urbin et de Venise. Quand ces modèles leur faisaient défaut, ils s'aidaient des estampes, de celles de Marc-Antoine et d'autres maîtres italiens; dans le dernier quart du siècle, ils ont même fait de fréquents emprunts aux gravures flamandes[1]. Cartons et estampes leur donnaient les personnages et le groupement des figures. A la même époque, en France, les Pénicaud et les Léonard Limosin, dans leurs émaux peints, paraissent avoir presque toujours utilisé des modèles

1. E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. III, p. 168, 254, 664, 725.

analogues à ceux dont se servaient les faïenciers italiens. On relève dans leur œuvre des copies très nombreuses de tableaux connus[1]. La belle coloration de l'émail et le mélange harmonieux des tons, voilà ce qui préoccupe les maîtres de Limoges et sur quoi porte leur effort. On s'est même demandé s'ils savaient tous dessiner ou du moins s'il leur était nécessaire de le savoir; ils se sont parfois contentés de décalquer sur le métal les croquis que leur livrait quelque peintre en renom[2]. Ne fût-ce que pour encadrer le motif principal dans ces arabesques charmantes que prodigue là leur fantaisie, les faïenciers de l'Ombrie ont dû user plus librement du crayon et du pinceau; mais, pas plus que les émailleurs français, ils n'ont point inventé de thèmes, ils n'ont pas créé un style. Une même nécessité s'est toujours imposée aux arts qui confinent à l'industrie par l'infinie multiplicité des ouvrages qu'ils produisent; la source de leur vie, ils ne peuvent aller la chercher ailleurs que dans les arts majeurs, dans ceux qui, par des œuvres conçues avec réflexion et exécutées sans hâte, expriment les plus hautes pensées et les plus nobles sentiments d'un peuple et d'un siècle. Ces maîtresses œuvres, ils les adaptent aux conditions de leur technique spéciale : ils en présentent des transcriptions arrangées ou réduites, qu'ils parent à l'envi de toute cette magie des couleurs que le feu du four, leur capricieux et puissant auxiliaire, fait resplendir d'un si vif éclat sur la feuille de cuivre ou sur la couverte d'argile.

La situation des peintres céramistes de la Grèce n'était pas de tout point identique à celle de nos modernes ouvriers d'art. Moins avancés que ne l'ont été, dès le neuvième ou le dixième siècle de notre ère, les Chinois et les Japonais, les Grecs n'ont pas su multiplier une image en la fixant, par voie d'impression, sur des matières telles que le papyrus, le parchemin ou l'étoffe. Ils n'ont pas connu l'estampe. Chez eux, le décorateur se trouvait ainsi privé d'une précieuse ressource, du secours de ces images légères qui mobilisent la fresque ou le tableau. Les collaborateurs des potiers à la mode voulaient-ils s'approprier des thèmes goûtés du public, des personnages et des groupes,

1. E. Molinier, *L'émaillerie* (Bibliothèque des merveilles, Hachette, in-12, 1891), p. 266-267.

2. Des émaux de Léonard Limosin qui sont aujourd'hui au Louvre ont été exécutés sur des dessins de Niccolò dell'Abbate, un des peintres italiens que François Ier avait appelés pour décorer ses châteaux. On possède quelques-uns de ces jolis croquis; or les bords du papier y sont percés de trous d'aiguille. On devine qu'ils ont été ainsi appliqués sur la feuille de cuivre couverte sans doute d'une préparation où, à l'aide d'une pointe qui suivait les contours, on a pu faire passer toutes les lignes de l'image (Molinier, *L'émaillerie*, p. 291).

des mouvements et des expressions caractéristiques, ils étaient tenus d'aller prendre des croquis sur place, devant les œuvres des maîtres, et c'est ce qu'ils n'auraient pu faire, s'ils n'avaient eu une grande habitude du dessin, du dessin rapide et sûr, tracé à main levée.

A partir du moment où la peinture murale fut devenue l'interprète émue et fidèle des plus nobles conceptions religieuses de la Grèce et des joies de son patriotisme, les décorateurs de l'argile n'ont pas pu ne pas subir l'influence de ces œuvres exposées à Athènes, à Delphes, ailleurs encore, sous les portiques où affluait la foule des citoyens et des étrangers. C'était ces œuvres qui donnaient le ton, pour les mythes qu'elles figuraient et pour les actions qu'elles représentaient. A tel personnage, elles avaient assigné une attitude qui, mieux que toute autre, paraissait répondre au rôle que lui attribuait la tradition. Il y avait tel arrangement d'une scène connue qui semblait si heureusement trouvé qu'il s'imposait désormais à quiconque traiterait le même sujet. A plus forte raison était-ce ces peintures qui, pour chaque époque, déterminaient le caractère de ce que l'on nomme proprement *le style*. C'était chez elles et par elles que l'interprétation de la forme vivante devenait, d'année en année, de plus en plus correcte et de plus en plus libre, que se montraient et entraient dans la pratique les nouveautés, telles que l'emploi des raccourcis, que les vues de face et de trois quarts venant jeter quelque diversité dans ces tableaux où les visages n'avaient été, pendant bien longtemps, présentés que de profil. Tous ces progrès et toutes ces conquêtes de la facture ne pouvaient rester lettre morte pour les ouvriers d'art qui, bien que moins payés de gloire, s'acquittaient de leur office avec autant d'intelligence et de zèle que les artistes de génie.

Les chefs d'atelier devaient avoir souvent l'idée de prendre, pour décorer des vases de choix, quelque aventure héroïque qui aurait, tout récemment, fourni un sujet de tableau à l'un des meilleurs peintres du temps. En pareille occurrence, pouvaient-il manquer d'inviter leur collaborateur à transporter sur l'argile quelqu'une des plus belles figures, quelques-uns des groupes les mieux venus de la fresque dont il était bruit alors dans toute la Grèce? Le vase était destiné à l'exportation. Il allait partir pour le Bosphore cimmérien, pour la Cyrénaïque ou pour l'Italie. Là, l'acheteur lointain auquel il serait proposé ne le payerait il pas d'autant plus cher qu'il se croirait plus sûr d'y trouver une copie au moins partielle de quelque chef-d'œuvre qu'il ne pouvait espérer voir de si tôt? Vers l'an 460, l'impression était la même chez tous les

pèlerins qui, après avoir assisté aux jeux pythiques, reprenaient le chemin de leur cité natale. Dans les récits qu'ils faisaient de leur visite au sanctuaire, ils s'accordaient à vanter la beauté des fresques de Polygnote dont venait de se parer la Lesché des Cnidiens. Or, sur plus d'un des vases attiques de ce temps, on voit figurés des épisodes du sac de Troie par les Grecs et de la promenade d'Ulysse dans le royaume d'Hadès. N'est-il pas vraisemblable que, dans celles de ces peintures où l'exécution est le plus soignée, le céramiste a pris à tâche de reproduire quelques-uns des groupes qui avaient le plus attiré l'attention dans le tableau célèbre? Par les emprunts qu'il a faits à ces grandes pages d'histoire mythique, il a voulu donner en quelque sorte des extraits du livre, ce que nous appellerions des morceaux choisis. La Grèce, au lendemain des guerres médiques, lisait l'*Iliou Persis* d'Arctinos de Milet et la *Nekyia* d'Homère dans la traduction plastique qui en avait été donnée par Polygnote. Cette traduction fera loi, jusqu'à nouvel ordre. Pour que l'on renonce aux types et aux groupements qu'elle avait accrédités, il faudra que se succèdent plusieurs générations d'artistes, que le goût ait changé.

Si tous les historiens de l'art grec se sont appliqués à chercher sur les vases de la première moitié du cinquième siècle la trace plus ou moins vive du génie et du style de Polygnote, nous n'avons aucune raison de croire qu'il soit le seul des peintres d'histoire dont l'œuvre ait été ainsi exploitée et utilisée par les peintres céramistes. Pourquoi, ses devanciers Boularchos, Eumarès d'Athènes et Cimon de Cléonées, ses contemporains Micon et Panoenos, comme ses successeurs Parrhasios et Zeuxis, n'auraient-ils pas contribué, de la même manière, à fournir aux décorateurs de la poterie leur contingent de thèmes et de groupes, de figures et de mouvements expressifs?

Certaines peintures de vases peuvent donc nous servir à comprendre et à interpréter les témoignages des auteurs anciens, ceux qui se rapportent à ce que nous appelons la peinture d'histoire. Ces peintures, nous pouvons en user à peu près comme le ferait des gravures et des photographies un écrivain moderne qui essayerait de définir le talent d'un peintre d'après ces seuls documents, sans avoir vu ses tableaux; mais encore faut-il remarquer que le décor des vases à figures noires, avec ses engobes blancs et violets, ressemblait fort à celui des plus anciennes peintures murales. Il en imitait jusqu'à la coloration. Il en reproduisait, à peu de chose près, l'effet et l'aspect d'ensemble. Avec les vases à figures rouges, l'écart deviendra plus marqué entre la

peinture murale et la peinture sur argile; mais, alors même, il restait encore dans la copie ce que l'estampe garde du tableau.

S'il est donc établi que nous pouvons et devons chercher, dans l'étude des vases peints, un supplément utile aux trop rares informations que nous glanons dans la littérature classique, la difficulté commence quand il s'agit de passer en revue, à cette fin, une multitude de vases et de distinguer, parmi ces milliers d'images, celles où la peinture murale s'est le plus franchement reflétée, avec les particularités de sa technique et le style personnel de ses maîtres les plus originaux. Dans cette enquête, point de règle générale qui puisse être partout appliquée. Il n'y a là que des questions d'espèce et la méthode à suivre, pour essayer de les résoudre, ne sera pas toujours la même. L'indice révélateur de la concordance présumée sera parfois l'identité du thème. Si, dans une peinture de vase, nous reconnaissons une scène qui a dû avoir sa place marquée dans un tableau qui nous est signalé comme une œuvre de premier ordre, nous inclinons à croire que le peintre céramiste s'est inspiré de ce tableau et nous arrivons presque à la certitude quand, dans le décor du vase, nous reconnaissons certains modes d'interprétation que mentionnent les textes auxquels nous nous référons. Ailleurs ce commencement de preuve nous manque; nous n'avons pas, pour toutes les grandes fresques du cinquième siècle, une description circonstanciée du genre de celle que Pausanias nous a laissée des peintures de la Lesché des Cnidiens; mais c'est parfois la facture même de la peinture céramique qui suggère des conjectures très spécieuses. Sur plus d'un vase, elle présente des caractères qui paraissent répondre à la définition que les auteurs anciens nous donnent du style de tel ou tel peintre fameux. Alors encore, derrière l'œuvre modeste de l'ouvrier d'art, nous croyons apercevoir celle de l'artiste vraiment créateur.

Pour ce qui est de l'entente du sujet, du choix des personnages, de leur distribution dans le champ et des mouvements à leur prêter, c'est donc les vases peints qui, sous les réserves ci-dessus indiquées, font le mieux comprendre ce que peuvent avoir été les grandes compositions de la peinture grecque; mais ils nous sont d'un moindre secours quand nous voulons nous faire une idée du rôle que jouait la couleur dans ces tableaux. Sans doute, pour le septième et le sixième siècle, les vases à figures noires fournissent, à cet égard, d'utiles données; mais il n'en est plus de même, au cinquième siècle, des vases à figures rouges. Des modèles auxquels ils se rattachent,

ceux-ci ne conservent plus que la ligne, le tracé des contours. C'est donc ailleurs que nous devons chercher les renseignements qui nous sont nécessaires et nous en trouvons qui ont leur prix dans les bas-reliefs et les stèles peintes.

Dépourvus de tout modelé intérieur, les plus anciens bas-reliefs grecs ne sont guère, comme ceux des tombes égyptiennes, que des peintures où les figures, aussi plates que le fond, se détachent de celui-ci par une légère saillie. Ceux de ces monuments qui sont entrés jadis dans nos musées avaient été, avant d'y entrer, nettoyés et souvent même grattés. Ils n'offrent que le gris naturel de la pierre; mais, depuis un demi-siècle, quand, dans les fouilles, on a retiré de terre des sculptures de tuf ou de marbre, on s'est toujours appliqué à saisir et à relever, sur ces fragments, jusqu'aux plus légères traces de couleur. On en a pris note au moment de la découverte et même, sachant que ces teintes déjà très atténuées avaient toute chance de pâlir et de s'effacer complètement, au contact de l'air, on s'est astreint à les transcrire sur des aquarelles qui ont été exécutées quand, au sortir de la tranchée, les tons gardaient encore quelque vivacité. Si le bas-relief d'Héraclès et de l'hydre, en Attique[1], et, en Laconie, celui de *Chrysapha*[2], s'étaient montrés au jour parés d'une coloration aussi apparente que l'était, à la première heure, celle de maintes statues féminines de l'Acropole d'Athènes[3], on se serait peut-être cru en droit de porter ces monuments au compte de la peinture plutôt que, comme nous l'avons fait, à celui de la sculpture. Quel que soit d'ailleurs celui des deux arts auquel on voudra les rattacher, les peintres qui ont contribué à l'exécution de ces ouvrages avaient sur leur palette les mêmes couleurs que ceux qui décoraient de leurs fresques les édifices publics. C'était le même personnel d'artistes qui suffisait à ces deux tâches. Par un propos de Praxitèle dont le souvenir s'était conservé, nous avons la preuve que des peintres d'un talent éprouvé ne dédaignaient pas de prêter leur concours aux sculpteurs. Comme on demandait au célèbre statuaire quels étaient ceux de ses marbres qu'il estimait le plus : « C'est », répondit-il, « ceux auxquels le peintre Nicias a mis la main. » Et Pline ajoute : « Tant il attribuait d'impor-

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 273.

2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 215.

3. *Histoire de l'Art*, t. VIII, pl. III, IV, V. Sur ce coloriage des marbres, voir encore H. Lechat, *Note sur la polychromie des statues grecques* (*Revue des études anciennes*, t. X, p. 161-168).

tance à sa peinture *circumlitio* [1]. » Or Nicias était l'auteur de tableaux de chevalet que couvraient d'or les rois successeurs d'Alexandre [2].

Dans ces statues et ces bas-reliefs où nous épions et réussissons à retrouver quelques-unes des touches de son pinceau, le peintre n'intervenait que comme l'auxiliaire du sculpteur; mais voici, rendus à notre curiosité par des fouilles récentes, certains ouvrages qu'il a exécutés tout entiers avec les seules ressources de son art. Nous voulons parler de ces stèles attiques où le ciseau n'a point été convié à faire saillir l'image qui représente le mort; cette image n'a été que peinte sur la dalle de calcaire ou de marbre [3]. Sur chaque stèle, une figure unique. Les motifs et les poses offrent peu de diversité. La coloration doit avoir été assez simple; mais il n'en reste plus que de bien faibles vestiges. Ce qui donne pourtant à penser qu'elle comportait plusieurs tons distincts, c'est que le marbre n'offre pas partout le même aspect. L'épiderme en est plus intact dans certaines parties de l'image que dans le reste du champ, différence qui s'expliquerait par un fait bien connu: certaines couleurs résistent mieux que d'autres à l'humidité de l'air et du sol; elles ont mieux préservé les surfaces qu'elles recouvraient [4].

Ces stèles ne sont d'ailleurs pas les seuls monuments de cette sorte qui puissent aider l'historien dans sa recherche. On en rapprochera maints autres fragments de peintures sur marbre et sur argile, peintures dont quelques-unes paraissent avoir eu le caractère d'offrandes votives. D'autres servaient à décorer des temples ou de riches demeures. C'est ce dont la preuve a été faite par les fouilles de la Campanie. Dans une des plus luxueuses habitations d'Herculanum, on a retrouvé cinq de ces tableaux qui ont l'apparence de dessins au crayon rouge; un autre tout semblable a été découvert à Pompéi [5]. Dans ces monochromes (*monochromata*) on s'accorde à voir des copies très soigneusement exécutées

1. PLINE, H. N. XXXV, 133.

2. PLINE, H. N. XXXV, 132. PLUTARQUE, *Œuvres morales*, p. 1093, E.

3. G. LOESCHKE, *Altattische Grabstelen* (*Athen. Mit.*, t. IV, p. 36-44, 289-306, pl. I-II); A. MILCHHOEFER, *Gemalte Grabstelen* (*Athen. Mitt.*, t. V, p. 164-194, pl. VI).

4. Il suffit de rappeler ici la trouvaille de plusieurs centaines de stèles funéraires peintes qui ont été découvertes à Pagasæ, en Thessalie. Elles paraissent appartenir au troisième ou au second siècle avant notre ère. Si, sur le plus grand nombre de ces stèles, la peinture n'a laissé que des traces assez confuses, une vingtaine d'entre elles offrent des tableaux assez bien conservés (ARVANITOPOULOS, ἡ σημασία τῶν γραπτῶν στηλῶν Παγασῶν, συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς, dans Ἐφημ. ἀρχ., 1998, p. 1-60, pl. I-IV, 7 figures dans le texte). Sur ces mêmes monuments, voir aussi RODENWALDT, *zu den Grabstelen von Pagasæ* (*Athen. Mitt.*, 1910, p. 118-138).

5. C'est Carl Robert qui, dans plusieurs des programmes de la fête de Winckelmann à Halle, a donné le meilleur commentaire et les plus fidèles reproductions de

d'œuvres qui dataient de l'époque hellénistique et peut-être de plus haut; ce serait le style de Zeuxis ou de l'un de ses contemporains que l'on aurait à reconnaître dans le meilleur et le moins effacé de ses marbres, celui des joueuses d'osselets, où se lit la signature d'Alexandre d'Athènes.

La peinture grecque n'a donc pas, en dépit des apparences, péri tout entière. Bien qu'il ne subsiste rien de ses créations originales, il en est toute une part qui se laisse ressaisir et restituer dans une large mesure. Cette part sauvée de l'œuvre perdue, c'est le dessin; c'est aussi, jusqu'à un certain point, la composition.

Il n'était pas de vase dont le champ fût assez large pour se prêter à la transcription intégrale de l'un de ces vastes ensembles que l'on admirait dans les fresques d'Athènes, de Platée ou de Delphes; mais le peintre céramiste, quand il voulait offrir à sa clientèle une image réduite d'un de ces tableaux, avait le choix entre deux partis : il pouvait soit, par l'élimination des personnages de second plan, donner comme un résumé de la scène tout entière, soit encore choisir dans celle-ci et en détacher les épisodes qui avaient le plus particulièrement attiré l'attention du public. Ces abrégés ou ces extraits suffisent à nous apprendre comment les maîtres du pinceau, les maîtres contemporains, groupaient leurs figures, comment ils s'entendaient à traduire par des formes expressives l'idée et le sentiment.

C'est quelque chose, c'est même beaucoup que de savoir d'un peintre comment il dessine et comment il compose; mais ce n'est pourtant pas le connaître tout entier. Ce qui distingue l'art du peintre des autres arts plastiques, c'est qu'il s'attache à reproduire la forme non pas seulement telle que le toucher la révélerait au doigt d'un aveugle, mais telle aussi que nos yeux la voient, la forme colorée, avec ces lumières et ces ombres dont le jeu y modifie à chaque instant les valeurs et les rapports des tons. La couleur, c'est ce qui constitue et ce qui définit la peinture. Or, il faut bien l'avouer, nous n'avons qu'une idée très imparfaite de ce que pouvait être la couleur dans une fresque de Polygnote ou dans un tableau d'Apelle. Nous savons, par les auteurs anciens et par les inscriptions, de quels procédés usaient ces

ces monochromes. 1. *Voltirgemælde eines Apobaten*, in-4° une planche et 16 figures dans le texte, 1895. 2. *Die Knœchelspielerinnen des Alexandros*, in-4°, une planche et 8 figures, 1897. 3. *Kentaurenkampf und Tragœdienscene, zwei Marmorbilder aus Herculaneum*, in-4°, 2 planches et 6 figures, 1898. 4. *Der muede Silen, Marmorbild aus Herculaneum*, in-4°, une planche et 17 figures, 1899. 5. *Niobe, ein Marmorbild aus Pompeii*, in-4°, une planche, 1903.

artistes; par les restes du décor polychrome de l'architecture et de la sculpture, par les analyses chimiques qui ont été faites des substances recueillies sur ces fragments, nous savons aussi quelles matières colorantes ils employaient; mais ce que nous ignorons, c'est quel parti ils en tiraient, quelle vigueur ils donnaient à leurs tons, comment ils les dégradaient et les fondaient, comment ils les faisaient briller dans la lumière, comment ils les atténuaient et les éteignaient dans les ombres. Toutes ces questions, on se les pose sans avoir le moyen d'y répondre autrement que par des hypothèses, et ce serait courir le risque de graves erreurs que de prétendre les résoudre par des exemples empruntés aux peintures murales des tombes étrusques ou à celles des maisons de Pompéi et d'Herculanum. Des peintures étrusques, les plus anciennes ressemblent, par l'emploi exclusif qu'elles font du jaune et du rouge, du noir et du blanc, aux plus vieux vases grecs. Dans les plus avancées, dans celles qui, à Tarquinii, paraissent dater du cinquième et du quatrième siècle, la gamme des tons est plus variée, et l'on sent, à maints détails, que les auteurs de ces tableaux se sont mis, pour le dessin, à l'école de la Grèce; mais les costumes et les types ont un caractère très particulier et tout local. Les fresques de Pompéi se rattachent plus directement à la tradition de la peinture grecque; on ne saurait pourtant admettre qu'elles aient droit à représenter cette peinture, que les chefs-d'œuvre de celle-ci aient survécu dans ces tableaux. Les fresques campaniennes sont trop tard venues; elles ne peuvent prétendre à ce rôle et à cet honneur.

Supposez que tout ait péri de l'œuvre des peintres italiens ou flamands antérieurs au seizième siècle de notre ère; arriverions-nous, par un coup d'œil jeté sur les tableaux exposés au Salon en 1910, à nous faire une idée exacte de l'aspect que présentait une fresque de Giotto ou un panneau de Van Eyck? Les peintures de Pompéi sont, à quelques exceptions près, fort médiocres. Elles ont été exécutées par des décorateurs qui étaient fort habiles, mais qui devaient travailler très vite et être payés, comme nous dirions, au mètre carré. Le touriste qui, après les avoir vues, croirait connaître la peinture grecque de l'âge classique, serait dupe d'une singulière illusion. « Cette peinture, il ne serait pas plus à même d'en juger que l'on n'est autorisé à juger de la peinture moderne quand on a regardé des papiers peints à *sujets*, qui représentent les principales vues de la Suisse ou les *Aventures de Monte-Cristo*[1]. »

1. Paul Girard. *La peinture antique*, p. 126.

L'historien de la peinture grecque doit donc renoncer à l'espoir d'atteindre à la même précision et aux mêmes certitudes que l'historien de la sculpture. C'est sur les monuments eux-mêmes que celui-ci travaille. Il se place en face d'eux quand il veut définir le style d'une école ou d'un maître et, lors même que ces ouvrages ont été brisés et presque réduits en miettes, il retrouve, jusque dans le moindre fragment, l'empreinte toujours vive de la pensée qui s'est incorporée à cette matière. Cette pensée, il la sent vivre dans tous les accents du modelé, dans les morsures du ciseau qui a taillé le marbre, dans ce que le bronze ou la terre cuite laisse deviner du jeu de l'ébauchoir qui a façonné dans l'argile humide la maquette de la figurine ou celle de la statue. Il en est tout autrement de la peinture. Là aussi, nous souhaiterions passionnément arriver à éclaircir les assertions des anciens et à contrôler leurs jugements par l'étude des œuvres originales; mais celles-ci se dérobent à notre vue et échappent à nos prises. Nous ne les entrevoyons que dans de pâles reflets, dans des images monochromes qui d'ailleurs ne sont jamais que des reproductions partielles, des pages détachées du livre.

Selon toute apparence, les découvertes ultérieures ne combleront pas la lacune que nous avons signalée. Nos successeurs sont condamnés d'avance à éprouver les regrets que nous venons d'exprimer; mais ceux-ci ne sauraient nous autoriser à nous désintéresser de la peinture grecque. Cette peinture que le temps a réduite en poussière, nous n'en aurons jamais la vision claire et directe, comme nous avons celle de l'architecture et de la sculpture; mais ce n'est pas une raison pour renoncer à lui faire, dans l'histoire de l'art grec, la place et la part auxquelles semble lui donner droit l'admiration qu'elle a inspirée à toute l'antiquité. Les procédés qu'elle a employés, nous les connaissons par les textes littéraires et par ce que l'on peut appeler la *petite peinture*, par les restes du décor polychrome de la sculpture, par les stèles où la couleur suppléait à l'absence du relief, par les fresques de certaines tombes grecques ou étrusques et par les portraits peints sur panneaux de bois que l'Égypte des Ptolémées ensevelissait avec ses momies; or il s'agit de chercher et de déterminer quel parti et quels effets de grands artistes ont pu tirer, dans ces œuvres dont nous déplorons la perte, de toute cette technique et de ces diverses méthodes. Pour s'en faire une idée, l'historien, de nos jours, n'en est plus réduit à ne tenir compte que des dires de Pline, d'anecdotes plus ou moins apocryphes et d'appréciations sommaires recueillies un peu

partout, chez des écrivains dont la plupart n'étaient pas compétents en la matière. Depuis que l'on a saisi et mesuré l'importance de l'action inspiratrice et régulatrice que la peinture d'histoire a exercée, dans la Grèce ancienne, sur tous les métiers où l'artisan usait du pinceau, on n'hésitera plus, ici aussi, à invoquer avant tout autre le témoignage des monuments. Sans doute, il ne va pas jusqu'à nous montrer la fresque ou le tableau de chevalet dans leur intégrité, avec ses figures et ses fonds parés du charme de la couleur et de sa joyeuse variété; mais il nous permet de retrouver, avec une approximation qui doit serrer de très près la réalité, le caractère des ordonnances et celui du dessin. Ici, comme pour l'architecture et la sculpture, nous pouvons maintenant suivre sur pièces, d'une génération d'artistes à l'autre, les progrès de la conception et ceux de la facture. Nous pouvons définir, par des exemples dont le choix n'a rien d'arbitraire, le génie d'un maître et le style d'une école [1].

§ 2. — LES DIFFÉRENTES SORTES DE PEINTURE

Il résulte de l'étude des textes et de celle des monuments que l'antiquité grecque a connu trois modes de peinture, la *peinture à fresque*, la *peinture à la détrempe* et la *peinture encaustique*. Nous ne saurions entreprendre ici d'exposer la théorie de ces différents procédés; on les trouvera exposés et décrits dans les ouvrages spéciaux [2]. Il suffira de définir brièvement chacune de ces méthodes par les traits qui en distinguent et qui en caractérisent la technique.

Comme son nom l'indique, la *peinture à fresque* (*al fresco*, disent les Italiens) est celle qui est exécutée sur l'enduit frais d'une muraille. Elle délaye ses couleurs dans l'eau; mais elle n'en emploie qu'un petit nombre; elle ne peut user que de celles qui sont d'origine minérale. Les couleurs que fournissent le règne animal et le règne végétal lui sont interdites, ainsi que toute liaison qui renfermerait des matières

1. C'est en faisant de tous ces moyens détournés un judicieux usage que Paul Girard est arrivé à présenter un très clair et très vif résumé de cette histoire, sous ce titre : *La peinture antique* (*Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*). Le volume est illustré de 285 figures bien choisies, toutes en noir.

2. Nulle part cette théorie n'a été présentée avec plus de précision et de compétence que dans le mémoire d'OTTO DONNER, *Abhandlung ueber die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung* (CXXVII pages et trois planches, en tête du livre de HELBIG, *Wandgemælde der vom Vesuv verschuetteten Stædte Campaniens*, 8°, 1868).

organiques. Couleurs et liaison seraient attaquées, décomposées et noircies par la chaux que contient l'enduit. Si, par sa présence dans le mur, cette chaux limite ainsi la liberté du peintre en le contraignant de renoncer à certains tons, d'autre part, elle se charge de fixer les couleurs que le pinceau a déposées sur la paroi. Pendant que celles-ci pénètrent dans le lit humide qui les boit comme le papier buvard fait de l'encre, la chaux transpire; elle projette au dehors, comme une sorte de sueur, une solution d'hydrate de chaux. Celle-ci, au contact de l'air, se combine avec son acide carbonique. Il se crée ainsi, peu à peu, sur tout le champ, une mince et transparente pellicule de carbonate. Ce glacis est assez dur pour résister à un lavage. Le frottement seul réussit à le détacher de la surface colorée qu'il défend contre les intempéries.

La pratique de la peinture à fresque remonte, dans le bassin de la mer Égée, jusqu'à la très ancienne civilisation de la Grèce primitive. A Théra, dans tous les villages qui ont été ensevelis sous les cendres de la grande éruption volcanique, des enduits de chaux habillent les murs des maisons, et déjà le pinceau y trace, non seulement de larges bandes multicolores, mais aussi des feuillages et des fleurs dont il cherche à reproduire les vives colorations[1]. En Argolide, à Tirynthe et à Mycènes[2], en Crète, à Cnossos[2] et à Phæstos[3], cette décoration peinte est bien plus compliquée. On y voit paraître, outre toutes les variétés de l'ornement linéaire, des formes végétales et des figures d'hommes et d'animaux. Si, pour la période où règne le style géométrique, il n'a rien été retrouvé qui ressemble à ces fresques de l'âge mycénien, c'est que les fouilles n'ont pas mis au jour d'édifices qui datent de ce temps; mais l'habitude des enduits coloriés n'avait pas pu se perdre chez des tribus qui, sur le sol calcaire où s'élevaient leurs demeures, avaient partout à pied d'œuvre les roches d'où se tire la chaux. Elles bâtissaient en petits matériaux et ne pouvaient pas ne point éprouver le besoin de cacher ces grossières maçonneries sous des crépis polychromes, comme l'avaient fait leurs devancières[4].

Aussitôt après la renaissance des arts, au sixième et au cinquième

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 538-539, fig. 210-212.

2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 532-543, fig. 209, 213-219, 222, 239-241, 245; p. 883-892, fig. 437-444.

3. Arthur J. Evans, *The palace of Knossos, provisional report*, 1900, p. 12-13, 15; *provisional report*, 1901, p, 26, 56, 94, fig. 17; *provisional report*, 1902, p. 58, 59, *The mycenean tree and pillar cult*, 1901, p. 94-98, fig. 66 et pl. V.

4. L. Savignoni, *Resti dell'età Micenea, scoperti ad Haghia Triada presso Phæstos*,

siècle, tandis que les céramistes empruntaient aux fictions des poètes les thèmes du décor de leurs vases, d'autres peintres figuraient, à plus grande échelle, ces mêmes mythes sur les parois des temples et des portiques; ils y représentaient aussi parfois des scènes historiques, surtout des scènes de batailles. Les auteurs mentionnent beaucoup de ces ouvrages; ils indiquent les sujets d'un certain nombre d'entre eux; de quelques-uns, ils donnent une description détaillée; mais nulle part ils ne disent quels ont été les procédés employés par les artistes. Diverses conjectures ont été émises à ce propos. Tel érudit a cru à des panneaux de bois qui auraient été encastrés dans les murs des édifices ou suspendus devant eux[1]. Mais le seul texte que l'on puisse invoquer à l'appui de cette hypothèse est de très basse époque, du cinquième siècle de notre ère, et d'un écrivain qui ne s'est jamais occupé des choses de l'art[2]. Il est d'ailleurs en contradiction avec d'autres textes plus dignes de créance par leur caractère et par leur date, avec les termes dont se servent les contemporains et les historiens de l'art quand ils parlent de l'œuvre des grands peintres du siècle de Cimon et de Périclès. C'est Andocide qui raconte d'Alcibiade que celui-ci, voulant *faire*

p. 57-60, pl. VII-IX (*Monumenti antichi pubblic. per cura della r. Accad. dei Lincei*, t. XIII, 1903).

1. C'est l'opinion que Raoul Rochette a soutenue contre Hittorf (*De la peinture sur mur chez les anciens*, dans *Journal des savants*, juin, juillet, août 1833). Les différentes opinions qui avaient été exprimées sur cette question sont résumées et discutées par Letronne, dans ses *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la décoration des temples et des autres édifices publics ou particuliers chez les Grecs et les Romains*; in-8°, Paris, 1835. Le même savant revient sur ce débat dans son *Appendice aux lettres d'un antiquaire*, 8°, 1837. Il admet que certains édifices renfermaient des tableaux fixés de manière ou d'autre à la paroi; mais il établit, par de très solides arguments, que les grandes compositions des peintres du cinquième siècle étaient peintes sur le mur même.

2. Synesius (Lettre 135) dit que la Στοὰ ποικίλη ne mérite plus son nom, depuis qu'un proconsul τὰς σανίδας ἀφείλετο, αἷς ἐγκατέθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος. Le sens de σανίς est bien planche, panneau de bois; mais Synesius vivait en Égypte, où abondaient les tableaux de chevalet qui dataient de l'époque hellénistique et il a pu écrire σανίς sans attacher à ce terme un sens précis, pour désigner une peinture quelconque, quelle qu'en fût la façon. S'il est vrai qu'un gouverneur d'Achaïe ait dépouillé le *portique peint* de ses fresques, il a dû le faire par un procédé analogue à celui que l'on emploie aujourd'hui, en séparant du mur l'enduit coloré et en l'appliquant sur un fond. Nous savons par Pline que l'on pratiquait couramment cette opération à Rome. Lorsque l'on y rebâtit ce temple de Cérès que décoraient les peintures de Damophilos et de Gorgasos, « on détacha ces peintures de la muraille et on les enferma dans un cadre de planches » (H. N. IV, xxxv, 45). Ces *Tabulæ marginatæ*, ces pans de mur appliqués sur des planches entourées d'un rebord, c'est les σανίδες de Synésius. Pline, à propos d'un autre travail du même genre, emploie l'expression *ligneæ formæ* (H. N. xxxv, 45).

peindre sa maison, y enferma le peintre Agatharcos et l'y tint séquestré pendant quatre mois[1]. De même Pline : Polygnote, dit-il, *peignit à Delphes un édifice* (la Lesché des Cnidiens) et, à Athènes, *le portique que l'on appelle Pœcile;* pour ce portique il travailla gratuitement, pendant que Micon *en peignit à prix d'argent une autre partie*[2]. Si quelque incertitude pouvait subsister sur ce que Pline entend par *pingere ædem*, *pingere porticum*, toute hésitation sur le sens qu'il attache à ces formules serait levée par la phrase suivante : « Pausias peignit au pinceau, lorsqu'il fallut les refaire, les murailles d'un édifice de Thespies, qui avaient jadis été peintes par Polygnote[3]. » Ce serait faire violence aux mots que de prétendre trouver ici la mention de tableaux mobiles, de tableaux de Polygnote qui, ayant souffert par l'effet du temps, auraient été restaurés par Pausias.

On ne saurait donc douter qu'il ne faille voir de vraies peintures murales dans les grandes compositions qui, au lendemain des guerres médiques, vinrent décorer les parois des édifices publics; mais on a proposé d'admettre que les artistes avaient peint, soit à la détrempe soit à l'encaustique, sur le marbre même, comme l'ont fait ceux auxquels on doit les *monochromes* d'Herculanum[4]. Cette conjecture ne nous paraît pas plus fondée que la précédente. D'abord il est peu vraisemblable que dans tous les nombreux édifices qui furent ainsi décorés, le mur ait été fait de quartiers de marbre. De grands édifices construits tout entiers en marbre, il n'y en eut guère qu'à Athènes, et seulement encore à partir du milieu du cinquième siècle. Or, si le marbre, avec le beau poli qu'il est facile de lui donner, se prêtait à recevoir directement la peinture, il n'en était pas de même des roches calcaires, à gros grain, qui, partout ailleurs, formaient le corps du bâtiment. Il ressort d'ailleurs de plusieurs textes qui ont trait à des peintures murales de ce genre qu'elles étaient exécutées d'ordinaire sur ce que nous appelons l'*enduit*, sur ce que les Romains nommaient le *tectorium*, mot à mot la *couverture*. « Il existe à Élis, dit Pline, un temple dans lequel Panænus, frère de Phidias, avait mis un enduit où entraient du lait et du safran; aussi, encore maintenant, lorsqu'on

1. Andocide, *Contre Alcibiade*, § 17 : πείσας Ἀγάθαρχον τὸν γραφέα συνεισελθεῖν οἴκαδε τὴν οἰκίαν ἐπηνάγκασε γράφειν.

2. Pline, H. N. xxxv, 59. Cf. xxxv, 40 : Aristoclides qui pinxit ædem Apollinis Delphis.

3. Pline, H. N. xxxv, 123 : Pausias pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis, cum reficerentur quondam a Polygnoto picti.

4. C'était l'hypothèse que Carl Robert avait émise dans ses premiers travaux sur Polygnote. Il paraît y renoncer (*Die Marathonschlacht*, etc., p. 104).

frotte les murs de ce temple avec le pouce humecté de salive on perçoit l'odeur et le goût du safran[1]. » Ailleurs il parle d'une très belle peinture, ornement d'un temple de Sparte, que Muréna et Varron, pendant leur édilité, entreprirent de transporter à Rome, pour y décorer le Comitium. On détacha, dit-il, l'enduit (*opus tectorium*) qui était apposé sur des murs de brique et on le serra dans des cadres de bois[2].

Un examen attentif de certains monuments antiques vient confirmer les conclusions auxquelles nous avions été conduit par l'étude des textes. C'est le cas pour l'édifice, d'une conservation exceptionnelle, qui est connu de tous les voyageurs, à Athènes, sous le nom de *Temple de Thésée*. Il paraît démontré que là, comme au vrai Théséion, comme à l'Anakéion, comme au Portique peint, il y avait des peintures murales qui couvraient toute la paroi. Celle-ci sur une hauteur d'environ six mètres, entre la corniche terminale et les dalles dressées de champ qui formaient plinthe au bas du mur, n'est pas polie, comme l'est la surface de cette plinthe; elle a été seulement piquée à la gradine[3]. Si, dans cette paroi, le marbre avait dû rester apparent, l'aurait-on laissé offrir ainsi l'aspect d'un travail inachevé? Il est difficile de l'admettre, quand on songe au soin méticuleux dont témoigne partout l'appareil, dans les constructions attiques du cinquième siècle. Ce ne peut donc être là l'effet d'une négligence de l'ouvrier; mais, dès que l'on suppose une décoration peinte appliquée sur cette partie du champ, on s'explique la façon qui lui a été donnée; c'est justement celle qui pouvait la rendre le plus apte à recevoir et à retenir la couche d'enduit sur laquelle viendrait ensuite s'étendre la couleur. Posé sur un plan vertical et lisse, le stuc n'aurait pas tenu. Au contraire, la

1. PLINE, H. N. XXXVI, 55.

2. PLINE, H. N. XXXV, 49. Vitruve, qui rapporte le même fait (II, VIII, 9), emploie presque les mêmes termes (*e quibusdam parietibus picturæ excisæ*). La mention de l'enduit (*tectorium*) revient encore chez Pline à propos de très anciennes peintures que l'on admirait, au premier siècle de notre ère, dans de vieux temples du Latium, à Ardée et à Lanuvium (H. N. XXXV, 6). Ce qui achève de montrer qu'il ne peut être question là que de peintures murales, c'est les détails que donne Pline. Dans un de ces temples, les peintures avaient gardé leur fraîcheur, quoique les plafonds du bâtiment eussent disparu. S'il s'était agi de panneaux mobiles, on ne les eût pas laissés exposés à toutes les intempéries, dans le temple d'Ardée, et, à Lanuvium, Caligula aurait pu aisément contenter son désir de s'approprier ces peintures. Ce qui l'empêcha d'y donner suite, c'est que le mur était en trop mauvais état pour supporter l'opération délicate du détachement de l'enduit.

3. Le fait est attesté par une lettre de Dœrpfeld que Carl Robert avait consulté à ce sujet (*Die Marathonschlacht in der Poikile*, etc., p. 88). Il avait déjà attiré l'attention d'observateurs soigneux, celle notamment de Semper et de Fr. Thiersch (LETRONNE, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 100-101).

prise et l'adhérence en étaient garanties par les rugosités de la pierre.

Il en est de même des murs de la salle qui, dans l'Acropole d'Athènes, se trouve à gauche des Propylées et que l'on appelle communément la *Pinacothèque*. Là aussi, dans l'intérieur, les parois n'ont pas été polies; elles ont été seulement piquées au fer[1]. Du temps de Pausanias, il y avait, dans cette salle, des peintures, dont quelques-unes étaient encore visibles, tandis que d'autres avaient été effacées par le temps[2]. Ce n'est pas à des tableaux de chevalet que fait penser cette dernière indication. Pourquoi aurait-no recueilli et gardé dans une sorte de musée des tableaux où l'œil n'aurait plus rien distingué? Au contraire, point de difficulté si l'on rapporte à des peintures murales ce que Pausanias dit de ces images évanouies. Les touristes visitaient cette chambre avec une pieuse curiosité, admirant ce qui restait de ces œuvres antiques et cherchant, jusque dans ce qui n'était plus qu'une ombre vague et légère, la trace du génie des maîtres d'autrefois, comme aujourd'hui, à Milan, dans le réfectoire de *Santa Maria delle grazie*, ils s'attachent à retrouver, dans les couleurs pâlies de la Cène du Vinci, les traits que le grand peintre a prêtés à Jésus et à ses apôtres.

Si, dans ces édifices, la muraille, par son mode de ravalement, témoigne de l'office qu'elle a jadis rempli, elle a, depuis longtemps, perdu tout son enduit; il n'en reste pas, sur le marbre, une plaque ni même une parcelle[3]. On ne saurait vraiment s'en étonner. Ces bâtiments sont vieux de vingt-cinq siècles et ils ont toujours été habités. Après la chute du paganisme, le temple de Thésée est devenu une église. Quant aux Propylées, elles ont servi, pendant tout le moyen âge et jusqu'à l'affranchissement de la Grèce, de demeures et de magasins. Les ducs d'Athènes y ont eu leur palais; des agas turcs y ont logé. Grâce à l'excellence des matériaux et à la belle exécution de l'appareil, ces murs sont restés debout et ont gardé toute la finesse de leurs joints; mais, dans la suite des affectations diverses qui ont été données aux pièces qu'ils constituaient, que de fois ils ont dû être lavés et grattés, repeints ou passés au lait de chaux!

1. Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 110 (sur le témoignage d'un architecte de Dreux). Beulé, *L'Acropole d'Athènes*, p. 108.

2. Pausanias, I, xxii, 6 : ἔστι δὲ ἐν ἀριστερᾷ τῶν Προπυλαίων οἴκημα ἔχον γραφάς, ὁπόσαις γε μὴ καθέστηκεν ὁ χρόνος αἴτιος ἀφανέσιν εἶναι. Διομήδης ἦν καὶ Ὀδυσσεύς, etc.

3. Cependant, un excellent observateur, Frédéric Thiersch, décrit les parois intérieures de la cella du temple de Thésée comme « recouvertes d'un stuc blanc, sur lequel on aperçoit encore des lignes gravées dans différentes directions, voire des restes confus

La question est donc résolue : l'antiquité grecque a pratiqué la peinture murale et celle-ci a précédé, en Grèce, la peinture d'atelier. Au sixième et au cinquième siècle, c'est surtout par de grandes compositions, qui se déployaient sur les parois des portiques et des temples, que les peintres ont rivalisé avec les sculpteurs. Il est possible que tel ou tel de ces artistes ait parfois peint sur panneau de bois ; on cite, de ce temps, quelques tableaux, au sens où nous entendons aujourd'hui ce mot[1] ; mais ce n'est pas par des ouvrages de ce genre que se sont illustrés Polygnote et Panænos, ni leurs prédécesseurs, ni leurs contemporains. Au quatrième siècle, les habitudes changent. Depuis lors, c'est surtout les tableaux de chevalet qui font la réputation des peintres ; mais, si ce n'est plus à la peinture murale que s'adonnent de préférence les Apelle et les Protogène, le goût ne s'en était pourtant pas perdu, ni dans la Grèce des successeurs d'Alexandre ni dans l'Italie hellénisée. Tandis qu'en Orient des décorateurs habiles revêtaient de couleurs et d'images les maisons des riches négociants de Délos[2], d'autres artistes, en Occident, promenaient leur pinceau sur les parois des tombes étrusques et sur celles des temples de Cæré, de Lanuvium et d'Ardée. Rome même trouvait son Polygnote dans ce Fabius Pictor qui, sur les murs du temple de la déesse Salus, avait figuré, pour flatter l'orgueil de ses contemporains, les batailles et les victoires de la seconde guerre du Samnium. Cette tradition, qui n'avait jamais été interrompue, se continua par les peintures de la Rome de César et d'Auguste, puis par celles des villes que recouvrit la cendre du Vésuve.

Ces peintures du Palatin, de la *Casa tiberina* et de Pompéi sont les seules que, pour toute la période de l'antiquité classique, nous possédions en nombre, et, par suite, les seules sur lesquelles puisse porter utilement l'observation directe ; or les juges les plus compétents n'hésitent pas à déclarer qu'elles ont toutes été exécutées sur l'enduit humide ; mais ils admettent que, dans quelques tableaux particulièrement soignés, certaines couleurs, qui auraient été décomposées par la chaux et dont le peintre avait besoin pour l'effet qu'il voulait obtenir, ont pu être posées après coup, par le procédé de la détrempe[3], sur

de dessin, mais sans vestiges de couleur ». Lettre du 24 mars 1834, à la Bibliothèque de l'Institut.

1. Pline, H. N. xxxv, 59 mentionne un tableau (*tabula*) de Polygnote, qui, de son temps, était exposé à Rome dans le portique de Pompée.

2. Marcel Bulard, *Peintures murales et mosaïques de Délos* (*Fondation Piot, Monuments et Mémoires*, t. XIV).

3. Les membres de l'*Academia Ercolanese*, lorsqu'ils avaient pour la première

l'enduit sec. Ces retouches, dont il ne semble d'ailleurs pas avoir été fait un très fréquent usage, n'enlèvent point à cette peinture son vrai caractère : elle reste, elle est partout de la fresque. Il a été fait plusieurs analyses chimiques des stucs coloriés de Pompéi. Celles qui paraissent mériter le plus de confiance permettent d'affirmer que, dans les parcelles détachées de ces tableaux, on ne rencontre que les couleurs dont use communément la fresque et que l'on n'y trouve aucune trace de cire, ni d'un liant, tel que l'œuf, la gomme ou le lait[1].

Dans ces conditions, comment a-t-on pu soutenir que les anciens n'avaient pas connu la peinture à fresque ou que, du moins, s'ils s'en étaient servis, ce n'avait été « que pour appliquer des teintes plates sur un fond ou pour y tracer des ornements de peu d'importance[2] » ? Nous nous croyons fondé à reconnaître des fresques dans tout le décor des cités campaniennes, aussi bien dans les compositions les plus compliquées et dans les figures de la plus noble allure que dans les arabesques, les guirlandes et les dessins d'ornement. S'il en est ainsi, a-t-on quelque raison d'admettre qu'une vraie révolution se soit pro-

fois publié ces peintures, les avaient dites exécutées à la détrempe et d'autres érudits ont parlé d'encaustique ; mais c'était pour la fresque que s'étaient prononcés un peintre de mérite, Raphaël Mengs, et Mazois, l'architecte qui, jusqu'à ces derniers temps, avait étudié avec le plus de soin les ruines de Pompéi. Otto Donner, peintre de son métier, a repris à loisir cette étude sur place; il a pratiqué lui-même les différents procédés entre lesquels on hésitait; il croit pouvoir affirmer que de beaucoup la plus grande partie des peintures pompéiennes sont des *fresques*, au sens propre du mot. La détrempe n'aurait joué là qu'un rôle très secondaire; quant à l'encaustique, il n'en aurait pas trouvé un seul exemple (*Die erhaltenen Wandmalereien*, p. 1-11). La question de la technique a beaucoup moins attiré l'attention de l'artiste qui a, tout récemment, reproduit avec beaucoup de fidélité nombre de peintures de Pompéi, Pierre Guzman. Il écarte toute idée de peintures à l'encaustique ; mais il croit que la fresque a été peu en usage à Pompéi et il incline à penser que la plupart des compositions de quelque importance ont été peintes à la détrempe (*Pompéi, la ville, les mœurs, les arts*, in-4°, p. 374-378). Au contraire Henry Cros et Charles Henry, qui, eux aussi, ont étudié cette question en techniciens familiers avec les divers procédés de la peinture, sont de l'avis de Donner et reconnaissent des fresques dans la plupart des peintures de Pompéi (H. Gros et Ch. Henry, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. Histoire et technique*, p. 97-105, in-8°, 1884, Rouam). Les assertions de Donner ont été contestées par un peintre allemand, Ernst Berger, qui a voulu voir dans toute la peinture pompéienne de la peinture à l'encaustique et qui a prétendu que les anciens n'avaient pas pratiqué la fresque (*Beitrage zur Entwickelunggeschichte der Maltechnick. Erlæuterungen zu den Versuchen zur Reconstruction der Maltechnick des Altertums bis zum Ausgang des Rœmischen Reiches, nach den Quellschriften und chemischen Untersuchungen*, in-8°, 1893, Munich). Donner n'a pas eu de peine à prouver que son contradicteur avait mal étudié les monuments et mal compris les textes qu'il cite (voir sa critique dans la revue intitulée *Technische Mitteilungen fuer Malerei*, n° du 1er septembre 1903, Leipzig).

1. O. Donner, *Die erhaltenen Wandmalereien*, p. XCV-CXII.

2. Letronne, *Lettres d'un antiquaire a un artiste*, p. 370.

duite, dans la technique de la peinture, entre l'âge d'or de l'art classique et le premier siècle de notre ère? Ce changement profond, aucun texte ne nous autorise à le supposer. Rien ne subsiste des traités écrits par des gens du métier, où nous aurions pu, pour la Grèce, chercher un renseignement de ce genre[1]; mais on trouve, chez Plutarque, une claire allusion aux procédés de la fresque. Il oppose les images tracées sur enduit frais (ἐφ' ὑγροῖς, sous-entendu τείχεσιν ou quelque terme analogue), comme susceptibles de vite s'effacer, à celles que, dans l'encaustique, le feu a rendues impérissables en faisant pénétrer dans le bois la cire fondue[2].

Si c'est peu de chose que cette mention indirecte, la littérature latine nous est ici d'un bien autre secours. Vitruve et Pline exposent la méthode à suivre pour la préparation des enduits destinés à recevoir la couleur[3]. Ils disent quelle solidité on assure à ce décor quand on le pose sur le mur encore humide et quels dangers d'effritement on lui fait courir lorsque l'on a trop attendu et que l'on a laissé durcir le stuc[4]. Ils disent aussi quelles sont les couleurs dont s'accommode la fresque et quelles sont celles dont l'usage lui est interdit[5]. Ils indiquent comment quelques-unes de celles-ci, qui donnent de beaux tons, peuvent être utilisées, après l'achèvement du gros de l'œuvre, pour des retouches opérées sur l'enduit déjà sec[6]. Tout cela n'est pas de leur invention. Ce que l'on doit voir dans l'ensemble de ces préceptes, c'est le résumé de l'expérience des nombreuses générations d'ouvriers et d'artistes qui, depuis des siècles, en Grèce et en Italie, s'étaient employés les uns à dresser les surfaces promises au pinceau et les autres à exécuter la peinture dans les meilleures conditions d'effet et de durée.

En examinant, couche par couche, les murs des maisons de Pompéi, on a constaté que la composition des enduits y répond, tout au moins dans les bâtiments qui ont été construits avec le plus de soin, aux prescriptions de Vitruve et de Pline. Faite de plusieurs lits de

1. Pline mentionne un livre d'Apelle *sur son art* (xxxv, 30). Un autre peintre célèbre, Euphranor, en avait écrit un sur la *composition et les couleurs*, « de symetria et coloribus » (*ibidem*, xxxv, 40).

2. Plutarque, Ἐρωτικός, XVI, 15 (p. 759, C). On ne peut rien imaginer de plus pénible et de plus forcé que l'interprétation qui est donnée de ce texte par Letronne (*Lettres d'un antiquaire*, p. 364-376). Il traduit ἐφ' ὑγροῖς comme s'il y avait ἐφ' ὕδατι et il entend des images qui seraient en quelque sorte *peintes sur l'eau*, ce qui n'a pas de sens.

3. Vitruve, VII, iii, 5, 7. Pline, H. N. xxxvi, 176.

4. Vitruve, VII, iii, 7, 8.

5. Pline, H. N. xxxv, 49.

6. Pline, H. N. xxxv, 45.

sable et de stuc, cette croûte superficielle est bien moins mince que celle qui, dans les édifices de l'Italie moderne, a servi de soutien à des fresques célèbres et cette différence d'épaisseur explique une différence d'aspect qui a pu contribuer à faire méconnaître le vrai caractère de ces peintures[1]. Dans les fresques de la Renaissance; il suffit de regarder avec quelque attention pour s'apercevoir que tout le champ de la peinture n'est pas exactement dans le même plan et qu'il y a, entre les diverses parties du tableau, des lignes de suture qui sont parfois très visibles. C'est que, chaque matin, le stucateur posait sur le mur la portion d'enduit que le peintre aurait à couvrir dans la journée; or, tout adroit qu'il fût, cet ouvrier ne réussissait pas toujours à dissimuler les raccords. Dans les fresques de Pompéi, on ne remarque ni ces inégalités de la surface ni ces coutures. C'est que l'enduit, beaucoup plus épais, y gardait son eau de chaux bien plus longtemps, peut-être pendant cinq ou six jours. Le peintre pouvait ainsi travailler plus à loisir, peindre d'une affilée tout son tableau, sans avoir à compter avec ces reprises et ces remaniements du fond.

Précision et excellence des méthodes recommandées par les théoriciens, résultats obtenus, sur le tard et, quand va commencer la décadence, par des artistes de second ou de troisième ordre qui travaillaient très vite, tout concourt à donner la même impression : les décorateurs des murailles romaines et campaniennes sont les héritiers directs des maîtres qui, aux yeux des Grecs, représentaient le plus haut idéal de noblesse et de pureté que la peinture ait jamais atteint. Les procédés qu'ils appliquent remontent à des milliers d'années. La première idée en avait été suggérée aux lointains ancêtres par la grossièreté des appareils primitifs et la nécessité d'un crépi qui appelait la couleur; ils s'étaient ensuite développés et perfectionnés avec les progrès de l'art, et, transmis de père en fils, d'atelier en atelier, ils avaient passé de Grèce en Italie. Il y a toujours eu, il y avait partout des fres-

1. Avec ses différentes couches, le revêtement, dans les fresques de Rome et de Pompéi, a une épaisseur moyenne de sept à huit centimètres. Dans les fresques modernes, il ne dépasse jamais celle de trois centimètres (O. DONNER. *Die erhaltenen Antiken Wandmalereien*, p. XXXI, XL-XLI). Le stuc des piliers de la galerie, dans les célèbres *Loggie* du Vatican, décorées d'après les dessins de Raphaël, n'a que 0m,003 d'épaisseur; aussi la plus grande partie de la peinture est-elle tombée. A Délos, l'enduit qui a reçu la peinture a une épaisseur qui varie de 0m,002 à 0m,005; mais il est appliqué sur une double couche de mortier qui le sépare du mur et qui est épaisse elle-même de deux à trois centimètres. Les couches de mortier qui supportent l'enduit où étaient appliquées les couleurs sont même, dans certains décors plus soignés au nombre de trois, quatre ou cinq (BULARD, *Les peintures murales*, etc., p. 180-181).

ques en Grèce; c'est ce qui fait qu'aucun écrivain grec, à part peut-être les spécialistes dont les œuvres sont perdues, n'a songé à appeler l'attention sur ce genre de peinture. L'accoutumance tue la curiosité.

Dans cette architecture de la Grèce primitive à laquelle nous avons demandé le secret de bien des survivances, le bois jouait un grand rôle. Avec les maçonneries en moellon et en pisé que cachaient les crépis, il concourait à former le corps de l'édifice et, tout à la fois pour le protéger contre l'action de la pluie et pour en égayer l'aspect, on dut, de très bonne heure, se décider à étendre une couleur sur celles des surfaces de la poutre ou de la planche qui étaient exposées à l'air[1]; mais là, pour faire prendre et tenir cette couleur, on n'avait pas à compter, comme dans la fresque, sur l'humidité d'un enduit qui boit la teinte et sur le glacis transparent dont la couvre ensuite le carbonate de chaux. Il fallut donc user d'une méthode; ce fut celle, pratiquée depuis bien des siècles par les Égyptiens, que l'on appelle *la détrempe*[2]. « On désigne ainsi un procédé de peinture au pinceau dans lequel des couleurs mélangées avec une substance qui sert à les lier, telle que l'œuf, le jus de figuier, le lait, la colle, la gomme, etc., sont appliquées sur un enduit de même nature, par exemple sur une préparation de craie ou de plâtre mélangée de colle. Lorsque la matière liante est en trop grande quantité, les couleurs appliquées se sèchent au contact de l'air; la peinture se fendille, se brise et tombe; d'où la nécessité d'appliquer les couleurs en couches minces et de bien sécher avant de retoucher[3]. »

Des textes de Vitruve et de Pline attestent que les anciens ont connu l'emploi des divers liants que nous venons d'énumérer, les mêmes d'ailleurs que ceux qui ont été employés par les artistes du moyen âge et de la Renaissance jusqu'à ce que fut répandue la pratique de la peinture à l'huile[4]; c'est encore ceux dont usent, dans tout l'Orient, les ouvriers qui fabriquent les *icones* dont les chrétiens orthodoxes font une si grande consommation. On peut peindre à la détrempe sur pierre et sur bois, sur toile aussi et sur cartonnage comme l'ont fait les Égyptiens dans leurs coffres de momie; mais ce fut surtout au bois, pour ses qualités de

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 731-732.

2. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 783-786.

3. HENRY CROS et CHARLES HENRY, *L'encaustique*, etc., p. 89.

4. Pour l'emploi de la gomme et de la colle, VITRUVE, VII, 10; PLINE, H. N. XXX, 25; XXVIII, 71; XIII, 20; pour l'œuf, PLINE, H. N. XXXV, 25; pour le lait, VITRUVE, VII, 14; PLINE, XXXV, 56.

résistance et de légèreté, que le peintre grec eut recours lorsqu'il se déshabitua des grandes compositions largement étalées sur les murs des édifices publics et qu'il préféra concentrer son effort sur un petit nombre de figures rapprochées dans un plus étroit espace. On recherchait particulièrement, pour cet usage, le bois du mélèze; il passait pour ne jamais se corrompre et pour ne point se fendre à la chaleur[1]. C'était là des avantages qui devaient être fort appréciés. Les tableaux que recommandait la réputation de leurs auteurs voyageaient beaucoup. D'Athènes ou de Rhodes, ils allaient à Alexandrie, à Antioche et à Pergame; plus tard, ils furent transportés à Rome.

Nous avons, jusqu'ici, supposé tous ces tableaux mobiles peints en détrempe. Ce dut être le cas pour beaucoup d'entre eux; mais d'autres ont été exécutés par un autre procédé, celui de l'*encaustique*. La peinture à l'encaustique paraît avoir été particulièrement en vogue à l'époque alexandrine et romaine. D'après nombre de textes dont l'accord est sensible, il semble que, lorsque les auteurs parlent alors de peinture, ils entendent, sans qu'ils aient besoin de le dire en termes exprès, la peinture à l'encaustique[2]; mais celle-ci a cessé d'être pratiquée au moyen âge et, dans les temps modernes, on a beaucoup discuté pour arriver à se faire une idée exacte de ce qu'elle pouvait être et pour retrouver des ouvrages que l'on eût le droit d'inscrire à son compte[3]. Grâce à des recherches récentes, qui ont été conduites dans un esprit vraiment critique, la question, après être restée longtemps très obscure, s'est enfin éclaircie; on peut la regarder aujourd'hui comme résolue[4]. Le débat ne peut plus porter que sur telle ou telle application particulière et secondaire de la méthode; mais, sur le principe même de cette méthode, il ne subsiste plus aucun doute.

Ce qui caractérisait ce genre de peinture, c'était, comme l'indique

1. Pline, H. N. xvi, 73. Les bois communément employés n'offraient pas les mêmes garanties. Toutes les planchettes sur lesquelles sont peints des portraits d'Égyptiens et d'Egyptiennes de l'époque ptolémaïque et romaine sont aujourd'hui sillonnées de fentes qui se sont produites en long, dans le sens des fibres du bois et qui gâtent singulièrement l'effet de la peinture.

2. Ces textes ont été réunis et cités par Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 4-10.

3. Cros et Henry citent et analysent les plus intéressants des travaux qui ont été consacrés à l'étude de cette question qui, dès la Renaissance, a préoccupé les érudits (*L'Encaustique*, p. 67-78). Voir aussi Winter, *Ueber enkaustische Malerei* (*Arch. Anzeiger*, 1897, p. 132-136).

4. Voir, outre l'ouvrage déjà plusieurs fois cité de Cros et Henry, le chapitre intitulé *Die drei Arten der enkautischen Malerei der Alten und die Kausis*, dans le traité de Otto Donner (p. x-xxx).

le nom qui la désignait, l'action qu'y exerçait le feu. Ce nom est dérivé du verbe καίω, *brûler*; on appelait καῦσις, *brûlure*, le travail du peintre. Chez les écrivains latins on trouve le terme *cauteria*, *brûloirs*, tiré du grec; il qualifie, d'une façon générale, les instruments dont usait ce même peintre. Le verbe *inurere*, faire pénétrer les couleurs par la brûlure, revient sans cesse dans les mentions qui sont faites des peintures de cette sorte[1]. Quant au mode opératoire, il se définit par l'emploi de couleurs mêlées à la cire. Chauffées sur la braise d'un réchaud, ces cires colorées étaient à l'état liquide quand on les appliquait au pinceau : puis on les ramenait à cet état lorsque, dans le champ du tableau, elles s'étaient figées en se refroidissant. « Il fallait continuer sur elles l'effet de la chaleur. Les *cautères* ou fers chauds devaient toucher la couleur, entrer dans la cire, la fondre et la manier; ils servaient à prolonger l'action trop courte du pinceau; ils venaient rompre les tons, les faire passer les uns dans les autres, achever le modelé, *envelopper*, comme on dit. Le terme *cautère* indique suffisamment que l'artiste devait en posséder de toutes formes et de toutes dimensions; c'est un terme générique. Nous disons de même : les fers du relieur[2]. »



87. — La feuille de la bétoine. Cros et Henry, fig. 1.

Ces instruments, on aurait déjà pu s'en faire quelque idée d'après la nature du travail que suppose cette manutention de la cire, mais on a, pour les restituer, de plus sûrs indices. Le principal d'entre eux, celui que l'artiste avait le plus souvent en main, s'appelait en grec κέστρος et en latin *vericulum*[3]. Or κέστρος était le nom de la bétoine, plante de la famille des labiées, qui était renommée pour ses propriétés médicinales[4]. La feuille de la bétoine est longue, dentelée et pointue par le bout (fig. 87). Si l'outil en question avait reçu le nom de κέστρος, c'était certainement parce qu'il avait la même forme que la feuille de bétoine; on peut donc, d'après cette analogie, se représenter le *cestros* dont parle Pline (fig. 88)[5]. Quant au mot *vericulum*, Pline le

1. « Ad eas picturas quae inuruntur », dit Pline (H. N. xxxv, 31).

2. Cros et Henry, *L'encaustique*, 10.

3. Pline, H. N. xxxv, 41.

4. Pline, H. N. xxv, 46.

5. Il est question, chez plusieurs auteurs anciens, d'une arme qui portait le nom de *cestros* ou *cestrophendone* et qui, d'après les allusions qui y sont faites, devait avoir, en

définit dans un autre endroit, où il résulte du contexte que c'était une spatule qui servait à écumer l'argent en fusion[1].

Ces spatules à long manche, on les a retrouvées dans maintes fouilles, soit en France, soit en Italie; en voici deux échantillons, qui proviennent d'une tombe romaine ouverte en Normandie (fig. 89). Quelquefois l'un des bouts se termine par une sorte de stylet, par une pointe qui pouvait servir à diviser la pâte, à y tracer des hachures (fig. 90).

Textes et monuments concourent à nous apprendre de quoi se composait l'outillage d'un peintre à l'encaustique. Voici comment y fait brièvement allusion un jurisconsulte : « L'attirail d'un peintre étant légué, les cires, les couleurs et autres choses semblables entrent dans le legs, ainsi que les pinceaux et les *cautères* et les coquilles[2]. » Or, en Vendée, on a fouillé une sépulture qui paraît avoir été celle d'une femme[3] adonnée à la peinture. On en a extrait des assiettes en terre cuite et des vases en verre qui renfermaient encore des restes de cire et de résine, des godets, un mortier avec deux petits pilons, qui servait à broyer les matières tinctoriales, deux manches de pinceau et une palette en basalte, une boîte à couleurs en bronze, un étui qui renfermait deux spatules du même métal (fig. 91). Dans la relation qui a été donnée de ces fouilles, il n'est pas question du fourneau; mais, d'après l'image, nous nous demandons si, dans l'ustensile qui est représenté à droite et en bas de la figure 92, il ne convient pas de reconnaître un récipient qui, au cours du travail, aurait été posé, rempli de braise en ignition, à portée de la main du peintre. Celui-ci l'aurait manié par son long manche, et y aurait, de moment en moment, réchauffé ses outils. Ce vase a un peu la forme des bassinoires que, chez nous, on promène, pour attiédir les draps, dans le lit des malades.



88. — Cestros restitué. Cros et Henry, fig. 3.

Des débris de résine faisaient partie du mobilier de la tombe vendéenne. La résine, d'autres documents l'attestent, jouait son rôle, à

plus grand, à peu près la même forme que l'outil des peintres. Voir les textes cités à ce sujet par Cros et Henry, p. 13, note 2.

1. Pline, H. N. xxxiii, 35.

2. Martien.

3. Benjamin Fillon, *Description de la villa et du tombeau d'une femme artiste gallo-romaine découverts à Saint-Médart des Prés*, 1849, p. 36.

côté de la cire, dans cette peinture, soit comme véhicule de la couleur, soit dissoute dans des huiles siccatives, comme vernis. Les anciens ont connu l'usage du vernis, que les Latins appelaient *atramentum*, sans doute parce qu'il fonce et assombrit les tons. Dans l'encaustique et la détrempe, le vernis protège la peinture, comme le fait, dans la fresque, la pellicule translucide de carbonate de chaux. Apelle, racontait-on, étendait sur ses tableaux un vernis que lui enviaient les autres peintres et dont il avait gardé le secret[1]. On croit aussi reconnaître, par l'examen de certaines peintures anciennes, que c'était parfois une mince couche de cire qui faisait fonction de vernis[2].



89. — Outils trouvés près de Falaise. Cros et Henry, fig. 12.

Préoccupés d'aider la mémoire, les compilateurs du genre de Pline ne mentionnaient jamais une industrie ou un art sans s'astreindre à y attacher un nom d'inventeur. C'est ainsi que Pline avait trouvé, chez un des auteurs qu'il consultait, l'invention de la peinture à l'encaustique attribuée à Aristide, un contemporain d'Apelle[3]; mais, comme il le fait observer lui-même, on connaissait des peintures de cette sorte exécutées par des artistes qui avaient vécu longtemps avant Aristide; il y en aurait eu, par exemple, de Polygnote. Cette assertion, nous ne saurions la vérifier; mais ce que nous savons par des textes officiels, c'est que, vers la fin du cinquième siècle, ce procédé était appliqué, à Athènes, par les ouvriers qui travaillaient à décorer la corniche de l'Erechthéion[4]. Il est très vraisemblable que l'emploi de cette technique, en Grèce, remontait beaucoup plus haut. Comme

1. Pline, H. N. xxxv, 97.
2. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 52.
3. Pline, H. N. xxxv, 122. Il y a, dans tout ce passage, des noms qui ne paraissent pas à leur place. On y soupçonne soit des confusions faites par Pline, soit des fautes de copistes. On est étonné de voir Praxitèle mentionné comme ayant perfectionné le procédé de la peinture à l'encaustique. Peut-être pourtant peut-on voir là une allusion au secours que lui prêtait le peintre Nicias pour le coloriage de ses statues: mais ce qui surprend davantage encore, c'est la mention d'une signature de Lysippe, avec la formule ἐνέκαεν, sur des peintures qu'il aurait exécutées à Égine. On a proposé de substituer le nom d'Elasippos à celui de Lysippe.
4. *C. I. Att.* t. I, n° 324.

beaucoup d'autres pratiques, celle des cires colorées avait dû, au septième et au sixième siècle, être importée d'Égypte en Grèce. Le musée égyptien du Louvre possède des sarcophages en granit et en bois où les figures tracées en creux renferment encore d'assez notables quantités de cire verte. Il semble même que les Grecs se soient avisés d'incorporer la couleur à la cire bien avant le temps où les Ioniens ont été se mettre à l'école de l'Égypte. C'était avec de la cire mêlée à de la poix que l'on peignait la coque des vaisseaux[1]; or cette habitude était déjà répandue au temps d'Homère. Le poète donne aux grandes barques qui transportaient ses guerriers les épithètes μιλτοπάρῃος et φοινικοπάρῃος, « aux joues rouges ». Il ne pouvait être question ni de la fresque ni de la détrempe pour des couleurs qui devaient être fouettées et lavées par la vague salée. Le seul procédé qui pût leur assurer la résistance nécessaire était celui d'une peinture à chaud, qui fît pénétrer la couleur dans les pores du bois.



90. — Spatule du musée de St-Jean de Latran. Cros et Henry, fig. 14.

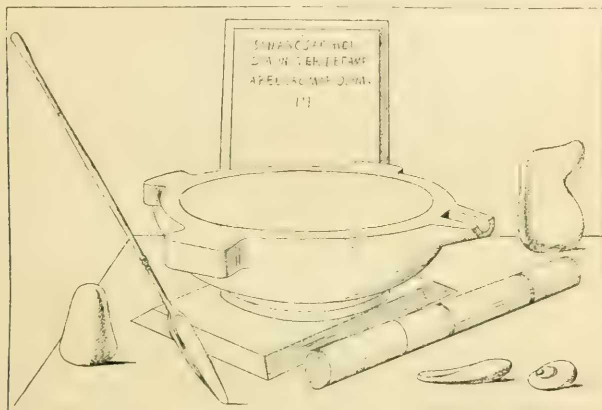
Si Pline n'apprend pas grand'chose au lecteur sur les origines de cette peinture, il ne met pas beaucoup plus de précision et de clarté dans le peu qu'il dit des différentes applications de ses méthodes. Voici ce texte : « Il y eut anciennement deux manières de peindre à l'encaustique : sur la cire » (nous entendons par là *sur un fond ciré*) « et sur l'ivoire au *cestros*, c'est-à-dire au *vericulum*, jusqu'à ce que l'on eût commencé à peindre les flottes. Alors fut ajoutée la troisième manière, dans laquelle on se sert du pinceau, après avoir fondu les cires au feu, sorte de peinture qui, sur les vaisseaux, ne s'altère ni par le soleil, ni par l'eau salée, ni par les vents[2]. » Pline commence par rapprocher l'un de l'autre deux modes de peinture qui avaient ceci de commun que le *cestros* y jouait le principal rôle; mais il n'en faudrait pas conclure que le pinceau n'eût pas là, lui aussi, sa tâche à remplir. Ce devait être lui qui posait les couleurs sur le fond. La trace paraît

1. PLINE, H. N. XVI, 23; XXXV, 31; 41. OVIDE, *Fastes*, IV, v. 275-276 :

... et picta coloribus ustis
Cœlestum matrem concava puppis habet.

2. PLINE, H. N, XXXV, 41. Nous adoptons, pour ce texte, la ponctuation et la traduction de Cros et Henry (p. 11); c'est seulement ainsi qu'il présente un sens raisonnable.

s'en retrouver sur les quelques monuments que l'on considère comme des spécimens de cette peinture à l'encaustique. S'il n'est pas question de lui à propos de ce premier groupe, c'est que son travail n'y était qu'une esquisse et une préparation. Le tableau, ébauché au pinceau avec les cires fondues, ne prenait figure que par l'intervention du *cestros*, médiateur entre les tons et créateur d'harmonie. Il en était tout autrement de la peinture des vaisseaux. Là, plus de fines transitions et plus de délicatesses à chercher. Tout ce que l'on voulait, c'était donner à la couche de couleur une épaisseur et une solidité qui défiassent



91. — Outils trouvés à Saint-Médard-des-Prés. Cros et Henry, fig. 10

les intempéries. L'unique instrument dont eût là besoin le peintre, c'était de grosses brosses *penicilli* avec lesquelles on étendait la couleur; Pline définit ainsi le procédé par l'usage exclusif que l'on y faisait de ces brosses.

Il n'y a point à insister davantage sur cette peinture des vaisseaux; elle rentre dans la catégorie de ce que nous nommons la *peinture en bâtiment*. Quant à la peinture d'art, il résulte de diverses indications éparses dans les auteurs classiques qu'elle comportait maintes variantes; c'est ce que l'on a appelé *les dérivations de l'encaustique*[1]. Il semble même que les anciens, au cours de ces essais, aient été bien près d'arriver à la pratique de la peinture à l'huile. Quoi qu'il en soit, s'il peut

1. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 35-41.

être intéressant, pour les gens du métier, d'étudier à fond toute cette technique, avec ses procédés secondaires, avec ses recettes et ses tours de main, ce qui importait ici, c'était de saisir l'esprit et le principe de la méthode dont usèrent les maîtres qui, comme Pausias, durent leur réputation aux succès qu'ils obtinrent en peignant à la cire[1]. Or, sur plus d'un point, les fouilles ont livré des instruments dans lesquels on a reconnu ceux que les auteurs indiquaient comme affectés à cette sorte de peinture et, d'après le caractère de ces instruments, on a pu se faire une idée très nette du genre de travail qu'ils étaient aptes à fournir. Cette idée concordait avec celle que suggéraient les termes dont usaient les écrivains grecs et romains quand s'offrait à eux l'occasion de mentionner l'encaustique. On obtenait donc, par cette double voie, des résultats qui pouvaient inspirer toute confiance; mais ce qui en augmente encore beaucoup la valeur, c'est que des expériences très bien conduites ont permis de vérifier les hypothèses auxquelles avaient abouti les enquêtes des archéologues. Ces expériences avaient déjà été tentées au dix-huitième siècle par le comte de Caylus; mais elles ont été reprises récemment, dans des conditions meilleures, par M. Henry Cros[2]. Celui-ci, statuaire et peintre, s'était associé, pour entreprendre cette recherche, avec un érudit très bien informé, M. Charles Henry. Il avait, sur son ingénieux prédécesseur, l'avantage de pouvoir faire appel à des monuments que celui-ci ne connaissait pas et, grâce au concours de son collaborateur, il avait su soumettre les textes à une critique plus rigoureuse. C'est de ces textes qu'il est parti pour retrouver les procédés du peintre antique; il a reconstitué l'outillage dont disposait ce peintre et il s'en est servi pour peindre, sur bois et sur d'autres matières, des tableaux à l'encaustique. Or les peintures qu'il a ainsi exécutées se sont trouvées présenter exactement le même aspect que les quelques peintures antiques dans lesquelles, soit par l'analyse chimique, soit à la nature du travail, on s'accorde à reconnaître des peintures à la cire. C'est la même pâte, où le jeu de l'outil laisse les mêmes traces. La concordance ne saurait être plus complète.

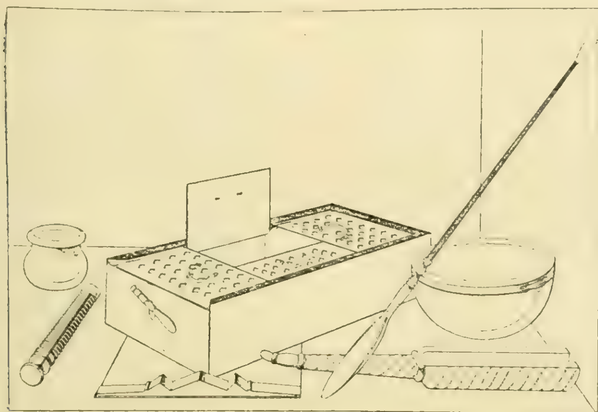
De tous les monuments qui permettent cette comparaison instructive, ceux dont le témoignage est le plus décisif, ce sont ces portraits, peints sur de minces planchettes de cèdre, que, sous les Ptolémées et sous les premiers empereurs romains, on clouait, en Égypte, sur les

1. PLINE, H. N. XXXV, 123.

2. CROS et HENRY, *L'encaustique*, ch. VI : *Notre pratique personnelle de l'encaustique* (p. 79-87).



couvercles des caisses de momies. De ces portraits, les plus beaux se trouvaient dans la collection Graef, que l'on a pu voir, il y a quelques années, exposée à Paris; mais les principaux musées de l'Europe en possèdent aujourd'hui des échantillons. C'est à l'un de ceux qui appartiennent au Louvre que s'applique une description qui vaut, à peu de chose près, pour tous les autres (Pl. X. D'après une héliogravure de la collection Graef) : « La facture est toute spéciale. A la qualité transparente des tons, on reconnaît la cire. Aux sillons qui creusent la peinture et qui semblent avoir eu une tendance à se combler par le



92. — Outils trouvés à Saint-Médard-des-Prés, Cros et Henry, fig. 11.

refroidissement de la matière en fusion, on reconnaît le *cestros*. Il y a, de plus, des traînées comme celles que ferait une brosse plate, mais trop longues pour être dues à cette cause. Ce serait bien plutôt l'effet du passage d'un instrument plat comme un ciseau à dents ou comme l'ébauchoir de même type ou bien encore d'une sorte de spatule sur le plat de laquelle on aurait fait au moyen d'une pointe des relèvements de métal comme dans les râpes que l'on emploie pour donner au marbre le dernier fini : toutes ces précautions afin de pouvoir conduire la cire sans mettre à nu le panneau. Rappelons-nous d'ailleurs que la feuille de bétoine est dentelée et que l'instrument du peintre ne se conforme ainsi que mieux à l'étymologie du nom qu'il porte[1]. »

1. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 24-26.

Parmi ces portraits sur bois, il y en a quelques-uns qui sont peints en détrempe[1]; mais beaucoup plus grand est le nombre de ceux où les couleurs à la cire accusent leur présence par l'épaisseur de la couche et par les inégalités de la surface. Celles-ci n'ont pas été abattues et aplanies; malgré le mérite de certains des portraits, malgré ce qu'ils ont de vigueur et d'effet, c'est du travail fait à la hâte, par des artistes de second ordre, fournisseurs des cimetières. Cette même technique, on la retrouve, mais appliquée avec plus de science et de patiente adresse, dans une pièce célèbre, le buste de femme peint sur ardoise que possède le musée de Cortone, en Toscane (Pl. XI, d'après *Gazette archéologique* t. III, pl. VII). L'exécution y est bien plus délicate et plus fondue que dans les effigies égyptiennes. Cette image, est-ce la muse Polymnie, comme le veulent les Italiens? Est-ce une de ces joueuses de lyre qui venaient charmer de leurs accords les convives des festins, comme le pense le savant français qui a appelé sur elle l'attention[2]? Nous ne saurions le dire. « Elle est troublante avec ses grands yeux noirs baissés, dont les regards divergents semblent pénétrer en enveloppant, avec ses cils longs et clairs, ses sourcils fins, ce nez droit, ces lèvres roses et animées d'une moue voluptueuse, ce cou au modelé exquis, ce sein découvert qui provoque et cet autre qui transparaît sous la draperie caressante, ces cheveux châtains qui coulent partagés par l'épaule en des flots soyeux, et cette coquette couronne. Le coloris est doux, le dessein d'une pureté délicieuse. Le procédé est évidemment l'encaustique, l'encaustique poussée à sa dernière perfection. Des reliefs sont évidents aux feuilles de la couronne, à droite au-dessus de l'œil et à gauche près de l'oreille ; l'attache du cou fait un creux assez sensible, mais qui a peut-être été exagéré par les calques imprudents que l'on a faits de la *Musa*. Le modelé est très diversement attaqué : la draperie, les seins, les bras, le nez, le front, l'oreille marquent de longues traînées fines comme les traînées d'un crayon; le cou, la gorge semblent comme repassés; point de trace de pinceau, mais partout celle d'un instrument long ou plat suivant les cas. N'est-ce pas désigner suffisamment le *cestros*[3]? »

1. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 24 et 91.

2. Fr. Lenormant, *Peinture conservée à Cortone* (*Gazette archéologique*, t. III, p. 41-50, pl. VII).

3. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 19-20. On trouvera, dans l'article de Fr. Lenormant, toute l'histoire du monument et des travaux auxquels il a donné lieu. Lenormant et Cros, tant qu'ils ne le connaissaient que par de médiocres reproductions, étaient disposés à le croire moderne, un ouvrage de la Renaissance; mais leur opinion



Peinture sur ardoise

Comme types de peintures anciennes à l'encaustique, nous avons cité toute une série de portraits sur bois et aussi une figure sur ardoise; c'est indiquer que cette technique de la cire et des fers chauds s'accommodait de matières très différentes. On peut peindre à l'encaustique sur toute sorte de fonds. « Les bois des différentes espèces (Caylus recommande le sapin), la toile imprimée d'une couche à la colle, la pierre, le plâtre, l'ardoise, le carton, le papier même gardent parfaitement cette peinture. Il faut cependant s'assurer que ces surfaces ne sont pas imprégnées d'humidité. On peut peindre dès lors sans donner d'autre préparation à la surface que d'y appliquer avec un pinceau une couche de cire blanche, qu'on fera entrer dans les pores, jusqu'à sa complète disparition, en chauffant au moyen d'une de ces *poêles à brûler* dont les peintres en bâtiment se servent pour enlever la vieille peinture à l'huile sur le bois. Il n'est même pas besoin de cette préparation. On pourra peindre directement et à cru sur le bois, sauf à retoucher et à bien couvrir les parties mal appliquées au pinceau, ou qui se seraient trop résorbées dans le fond sous l'action postérieure des fers chauds[1]. »

Cette méthode offrait de précieux avantages; elle l'emportait même, à certains égards, sur celle qui, depuis la fin du quatorzième siècle de notre ère, est presque seule en usage. « Toutes les couleurs ne peuvent pas être employées à l'huile. Sont d'un emploi difficile, par exemple : le vert-de-gris, le carmin de cochenille, les laques en général, les noirs. La cire, au contraire, s'allie à toutes les couleurs. La palette de l'*encauste* est donc beaucoup plus riche que celle du peintre à l'huile.

« La peinture à l'encaustique ne s'écaille pas; elle ne peut s'altérer au soleil ou à la chaleur des appartements. La cire préserve des vers et de l'humidité la matière qu'elle recouvre. Elle attire très peu la poussière, enfin le temps n'a sur elle presque aucune action. Écoutons le témoignage de Prisse d'Avennes au sujet de monuments peints avec la cire et le naphte. « Quelques cartonnages exécutés sous la XVIIIe dynastie sont peints avec une suavité de tons dont n'approche aucune peinture murale. J'ai vu un cercueil de femme moulé en toile cimentée de plâtre, en forme de gaine, dont le visage délicat, d'un ton

s'est modifiée quand ils ont eu, sur place, examiné à loisir l'original. L'un et l'autre ne doutent point qu'il ne soit antique. D'ailleurs, à en juger autrement, on se met dans un grand embarras : il est difficile d'indiquer une école où cette technique aurait été en usage, dans les temps modernes.

1. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 85-86.

rosé, était encore, après trois mille ans, d'une fraîcheur charmante et dont toutes les couleurs, même celles des ajustements, présentaient des teintes si harmonieuses qu'elles étaient un vrai régal pour les yeux[1]. » Les couleurs sont sèches presque instantanément : quel secours pour l'inspiration toujours si prête à s'envoler! On peut retoucher indéfiniment son ouvrage sans être obligé de gratter entièrement la peinture, ce qu'est forcé de faire, mais sans obtenir toujours le résultat voulu, le peintre à l'huile. Parfois, au bout de quelques années, celui-ci voit repousser et reparaître, à travers la couche superficielle, le détail qu'il avait cru effacer. La cire donne aux tons un reflet soyeux. Enfin, cette peinture a un relief qui la fait participer aux beautés de la sculpture. Les sujets peints à la cire peuvent acquérir une intensité de vie merveilleuse[2]. »

Nous avons décrit et essayé de définir les procédés divers dont a usé le peintre grec et entre lesquels, suivant les circonstances, il a pu faire son choix. Il nous reste à chercher quels sont ceux de ces procédés qui ont été appliqués dans les rares monuments de la peinture antique qui sont arrivés jusqu'à nous.

Si, en Grèce même, il ne subsiste aucun fragment d'une fresque qui appartienne à l'âge classique, ce qui, pour cette période, peut suppléer à la perte de tant d'ouvrages disparus, c'est les peintures des tombes étrusques. Par l'étude de leur style, on a pu assigner à ces peintures des dates approximatives. Les plus anciennes seraient du sixième siècle, et les plus récentes du troisième[3]. Or ces peintures sont bien des fresques[4]. Elles ont été exécutées, avec les seules couleurs que permette l'emploi de ce procédé, sur un enduit de sable et de chaux. La couche d'enduit y est d'ailleurs bien plus faible que celle qui porte les peintures de Pompéi. L'épaisseur moyenne n'en est guère que d'un centimètre ; mais cette différence s'explique par la nature du soutien sur lequel était appliqué ce crépi. Là, il n'était pas posé, comme dans les cités campaniennes, en plein air, sur un mur bien sec de moellons ou de briques ; il l'était, dans la fraîcheur du caveau, sur une roche tout imprégnée de ce que l'on appelle l'eau de carrière ; il devait, par suite, quoique plus mince, garder bien plus longtemps

1. Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien*, in-4°, 1879, p. 291.
2. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 86-87.
3. J. Martha, *L'art étrusque* (gr. in-8°, Didot, 1889), p. 421-450.
4. Otto Donner dans *Bullett. dell'Inst. di corr. arch.*, 1869, p. 205-286. On n'y trouve nulle part le blanc de céruse que la chaux aurait attaqué.

l'humidité sans laquelle la couleur ne saurait prendre ni se former le glacis cristallin qui vient la recouvrir.

La peinture étrusque, par nombre des sujets qu'elle traite, par maints types qui lui sont propres et par un certain goût de réalisme, a son originalité; mais, à maints thèmes qui lui sont familiers, à beaucoup des figures qu'elle place dans ses tableaux et des mouvements qu'elle leur prête, on devine qu'elle ne s'est pas contentée de demander des modèles au décor des vases corinthiens et des vases attiques; elle a dû subir aussi l'influence de peintres grecs qui, cherchant fortune au dehors, auraient quitté les villes helléniques de l'Italie méridionale pour aller s'établir dans ces riches cités étrusques où ils étaient sûrs de trouver un emploi bien rémunéré de leur talent. A ces étrangers qui leur servaient de maîtres, les artistes toscans ont dû emprunter aussi leur technique; c'est à leur école qu'ils ont appris le métier. Pour la détrempe comme pour la fresque, on est donc fondé à s'adresser aux nécropoles étrusques et l'on a la chance que l'une de celles-ci, celle de Tarquinii (*Corneto*) nous ait rendu un monument qui est aujourd'hui une des pièces les plus précieuses du *Musée archéologique* de Florence. Je veux parler du sarcophage en albâtre dont les quatre faces sont décorées de peintures qui représentent les guerriers grecs en lutte avec les Amazones[1]. Deux longues inscriptions étrusques y sont gravées et c'est la facture très gauche du praticien étrusque qui se reconnaît dans les sculptures du couvercle, dans les bas-reliefs des deux frontons et dans les quatre têtes de femme, en ronde-bosse, qui décorent les quatre angles; mais les peintures du coffre n'ont plus rien d'étrusque. « De tous les monuments trouvés jusqu'ici dans cette contrée, il n'y en a aucun qui ait un caractère grec aussi marqué que le sarcophage de Corneto, disait le savant qui en a donné la première description[2]. Si ce sarcophage n'avait pas été découvert en Étrurie, s'il n'était fait d'une matière qui a été certainement tirée du sol de l'Italie, personne n'hésiterait à proclamer que c'est là une œuvre grecque[3]. »

1. W. Amelung, *Fuehrer durch die antiken in Florenz*, 1897, n° 211. On trouvera les peintures dessinées au trait dans *Monum. dell'Inst.* in-f°, t. IX, pl. LX. Plusieurs morceaux en ont été reproduits, avec les couleurs de l'original, dans *Journal of Hellenic studies*, 1883, pl. XXXVI-XXXVII. La plus développée et la plus intéressante de toutes les études qui ont été consacrées à ce monument est celle de Sydney Colvin, dans le *Journal*, 1883, p. 354-369. Voir aussi l'article de Kluegmann, dans *Annali*, 1873, p. 239-251.

2. W. Helbig, *Scavi di Corneto*. *Bull. dell'Instit.* 1869, p. 192-201.

3. Le couvercle est en marbre de Carrare; le coffre est taillé dans une sorte d'albâtre dont la carrière se trouve dans le territoire même de Corneto.

Si l'auteur de ces peintures n'est pas un Grec de naissance, ce ne peut être qu'un Toscan dont la main et l'œil se sont formés dans l'atelier d'un maître grec[1].

Si l'on a ainsi de très fortes raisons pour porter à l'actif de l'art grec ce décor de la cuve étrusque, il importe de savoir quelle est la technique dont il relève. Or on ne saurait songer à la fresque. On rencontre ici une couleur que la fresque ne tolère point, le blanc de céruse, qui serait attaqué et noirci par la chaux. Il n'y a d'ailleurs pas de fresque sans un enduit étendu sur le fond; or, cet enduit, il n'y en a pas, sur le sarcophage, le plus léger vestige[2]. Les tons ont été appliqués directement sur la surface de l'albâtre. La question ne se pose donc qu'entre deux procédés, la détrempe et l'encaustique. On ne saurait voir là un produit de l'encaustique. La peinture n'est pas empâtée; on n'y aperçoit nulle part la trace du *cestros* et de l'action qu'il exerçait pour mêler et fondre les couleurs[3]. Tout le travail a été exécuté uniquement au pinceau. C'est un rare et précieux monument de la peinture à la détrempe qui nous a été conservé par la tombe de *Corneto*.

On se demande, au premier abord, comment ces couleurs ont pu subsister presque intactes, par endroits, pendant de longs siècles, sans que le feu soit intervenu pour faire pénétrer dans les pores de l'albâtre une cire liquéfiée; mais, en regardant la pierre de près, on se rend compte du parti que le peintre avait pris pour assurer la durée de son œuvre. Il n'avait pas laissé donner au champ un poli qui l'aurait rendu glissant; partout la surface était demeurée inégale, toute semée de petits creux où s'est déposée la couleur. Celle-ci a bien tenu, grâce à cette précaution, après même que se fût décomposée, au contact de l'air, la substance organique qui lui servait de liaison. Elle est devenue pulvérulente; elle se détache sous le doigt; mais, tant que l'on n'y touche point, elle reste ferme et vive. Elle n'avait souffert que vers le bas de la cuve, là où, après avoir été heurté par des éclats de roche tombés du toit, le sarcophage était pressé entre des décombres parmi lesquels suintait l'humidité du sol.

Cette bataille d'Amazones doit dater du quatrième siècle[4] ou du

1. C'est aussi l'avis de Kluegmann. Sydney Colvin incline à la même solution. Dennis serait disposé à voir là l'œuvre d'un peintre grec (*Cities and cemeteries of Etruria*, 2e édition, 1881, p. 96 et suiv.).

2. O. Donner, *Bull.* 1869, p. 201-205.

3. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 91-92, fig. 21 et 22.

4. Helbig remonterait volontiers, pour ce monument, jusqu'au voisinage de l'an 400. Kluegmann et Colvin seraient disposés à descendre jusqu'aux environs de l'an 300.

commencement du troisième. C'est donc là le plus ancien exemple que l'on possède d'une peinture antique exécutée à la détrempe. Pour en trouver d'autres, il faut descendre jusqu'au premier siècle de notre ère, jusqu'aux portraits sur planchette de bois que l'Égypte nous a fournis. La plupart de ceux-ci ont été peints à la cire chaude ; mais il en est, dans cette série d'images, qui, avec leurs couleurs claires et transparentes, offrent un tout autre aspect que ceux où l'on devine, à l'épaisseur de la pâte, l'emploi et le jeu du *cestros*. C'est le pinceau seul qui a tracé les contours et modelé le visage (fig. 93).

De même que, pour pouvoir citer des fresques antiques, nous avons dû nous transporter en Campanie, il nous a fallu, pour offrir des types authentiques de la détrempe et de l'encaustique, nous adresser à l'Étrurie et à l'Égypte. C'est pourtant l'un ou l'autre de ces deux derniers procédés que représentent des peintures qui sont bien plus anciennes que tous les monuments auxquels nous avons eu recours et qui s'en distinguent en ce qu'elles proviennent de la Grèce même et, en partie du moins, de l'Attique, je veux parler de ces stèles funéraires où, à la place du bas-relief qui en remplit d'ordinaire le champ, le décorateur n'a mis qu'une image en couleur, qui ne ressortait point en saillie sur le fond. La question est de savoir comment cette couleur a été appliquée, si elle l'a été à froid, avec l'appoint de quelque matière agglutinante, ou bien à chaud, mêlée à la cire fondue.

D'une part, nous avons la preuve, par le sarcophage de Corneto, que l'on peignait en détrempe sur le marbre ; mais, d'autre part, nous savons, par un document officiel, que l'on usait aussi du feu et de la cire pour colorier de fins ornements d'architecture. Nous avons les comptes des dépenses faites pour l'achèvement de l'Érechthéion, au cours de l'année 406. Or, ils mentionnent par deux fois, dans deux prytanies différentes, les *encaustes* (ἐγκαυσταί), et particulièrement l'ouvrier « qui a peint à l'encaustique la cymaise qui est sur l'architrave de l'intérieur[1] ». Nous savons aussi par Vitruve que l'on appliquait la cire sur des bois de charpente[2]. C'étaient aussi les *encaustes* qui

1. *C. I. Att.* t. I, n° 324 : τὸ κυμάτιον ἐγκέαντι τὸ ἐπὶ τῷ ἐπιστυλίῳ... Des analyses faites par Landerer sur des restes d'enduits provenant de divers monuments antiques d'Athènes ont confirmé le témoignage des inscriptions. Partout elles ont révélé des mélanges d'huile et de cire (RANGABÉ, *Antiquités helléniques*, p. 63). Cf. HITTORF, *Restitution du temple d'Empedocle*, p. 547.

2. VITRUVE, IV, 2 : tunc projecturas lignorum quantum eminebant ad lineam et perpendiculum parietum præsecuerunt... et eas cera cærulea depinxerunt.

s'employaient au coloriage des statues[1]. Il est probable que, pour la peinture sur marbre comme pour la peinture sur bois, on a, suivant les circonstances, usé tantôt de la détrempe et tantôt de l'encaustique ; mais, étant donné l'état dans lequel nous sont parvenues presque toutes ces stèles, il est bien difficile aujourd'hui de dire dans quelle catégorie on doit les ranger. Peut-être serait-il possible de résoudre le problème, pour un petit nombre d'entre elles, où quelques parcelles de couleur sont encore attachées à la pierre ; celles-ci, étudiées par un chimiste, livreraient le secret du mélange ; mais je ne crois pas que pareille analyse ait jamais été tentée. D'ailleurs, dans la plupart de ces monuments, l'image ne se distingue du fond que par une différence de ton. L'épiderme du marbre s'est conservé plus intact là où, pendant longtemps, il était protégé contre les intempéries par une couche de peinture Ce qui se détache dans le champ sous l'aspect d'une silhouette de teinte foncée, ce n'est pas la couleur même ; c'en est le reflet attardé ; c'est la trace persistante qu'elle a laissée dans le champ. Il est impossible, dans ces conditions, de rien affirmer en ce qui touche la nature et la composition de cette couleur. Il y a pourtant des peintures sur marbre qui paraissent avoir été exécutées plutôt à la détrempe qu'à l'encaustique. C'est le cas notamment des célèbres *monochromes* d'Herculanum et de Pompéi. Rien n'y indique le travail du *cestros* ou d'un instrument analogue. Le modelé y est obtenu par des traits fort déliés qui supposent l'emploi d'un pinceau très fin[2].

Nous inclinerions pourtant à penser que, le plus souvent, pour ce genre de peinture, le procédé de l'encaustique a dû être préféré à celui de la détrempe. Peut-être, par ce moyen, faisait-on mieux pénétrer la couleur dans les pores du marbre ; mais, en tout cas, on y trouvait un avantage : plus épaisse et moins sujette à se décomposer que la couleur à l'œuf, la couche de couleur à la cire avait toute chance de résister plus longtemps à l'humidité.

S'il n'est pas toujours aisé de savoir quelles méthodes les artistes grecs ont employées pour exécuter les peintures murales et les tableaux de chevalet que mentionnent les auteurs anciens, on est à peu près fixé aujourd'hui sur la nature des couleurs dont se servait le peintre, de celles qu'il étalait sur sa palette. De nombreuses trouvailles faites

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 221, note 4 (ἀγαλμάτων ἐγκαυσταί, ἀγαλματοποιός ἐνκαυστής). Platon parle aussi de « ceux qui peignent les statues », οἱ τοὺς ἀνδριάντας γράφοντες (*République*, IV, p. 420. C.) ; mais il ne dit pas quelle est la technique qu'ils emploient.

2. CARL ROBERT, *Die Knöchelspielerinnen des Alexandros*, p. 8-16.

sur divers points du monde antique ont fait retrouver bien des échantillons de ces couleurs, soit à l'état de pains et de bâtons, soit dans les godets et les coquilles où devait aller les puiser le pinceau. Nous ne



93. — Portrait greco-égyptien du musee de Florence. Cros et Henry, fig. 21.

saurions entrer ici dans le détail des analyses qui en ont été données. On trouvera les résultats de ces recherches dans des ouvrages spéciaux où ils ont été rapprochés des indications que fournissent à ce sujet des écrivains tels que Vitruve et Pline[1].

1. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 113-130 : *Les couleurs*. O. Donner, *Ueber die*

§ 3. — LA PEINTURE ARCHAÏQUE D'APRÈS LES TEXTES

La Grèce primitive avait pratiqué l'art de la peinture. Ses artistes avaient porté, dans le choix de leurs thèmes et dans la composition de leurs tableaux, des qualités d'invention vraiment remarquables. Malgré certaines incorrections naïves, leur dessin avait été souvent d'une franchise et d'une justesse singulières. Ils avaient mis dans leurs couleurs une vivacité simple et gaie qui convenait très bien au rôle que ces images devaient jouer dans le décor des édifices princiers. Mais, surtout dans la Grèce d'Europe, tout l'effort et toute l'œuvre de cette civilisation n'avaient laissé que de faibles et confus souvenirs dans l'esprit des Grecs de l'âge historique. Des couches épaisses de décombres dérobaient à leur vue les fresques dont il a été retrouvé, dans ces dernières années, comme par miracle, de si curieux fragments. Pour tout ce qui concernait l'histoire des lettres et des arts, la tradition ne remontait pas jusqu'à ce monde oublié; elle ne dépassait guère le septième ou le huitième siècle, et c'est à cette époque déjà lointaine que se rapportent les quelques données assez vagues que les compilateurs romains ont empruntées aux sources grecques.

Nous sommes mal renseignés sur les origines de la peinture grecque, de celle qui se développa et qui fleurit, en même temps que la sculpture, dans la Grèce classique. Le peu que nous en savons tient dans une page de Pline et l'on a cru pouvoir soupçonner que certaines erreurs se sont glissées dans le résumé qu'il présente des assertions de l'auteur qui lui sert de guide[1]. Dans celui-ci, quel qu'il soit, on devine un Grec. C'est la vanité nationale qui se traduit par le dédain avec lequel il traite de hâblerie le dire des Égyptiens, qui affirmaient avoir cultivé la peinture des milliers d'années avant que cet art fût connu de la Grèce. Rien pourtant, nous le savons aujourd'hui, n'est plus exact.

antiken Wandmalereien, chap. VIII, p. XCV-CXI : *Die chemischen Analysen antiker Wandmalereien und aufgefundener Farbstoffe und Ingredienten.*

1. Plin., H. N., XXXV, 15-16. Carl Robert a critiqué très sévèrement ce résumé de l'histoire de la peinture et serait disposé à n'en tenir presque aucun compte (*Die Anfänge der Malerei*, dans *Historische Märchen*, p. 121-151). Studniczka porte sur ce texte un jugement plus favorable et inclinerait à attribuer plus d'importance à cette source (*Antenor und die archaische Malerei*, dans *Jahrbuch*, 1887, p. 135-168). La seconde partie du mémoire a pour titre : *Die älteste Malergeschichte bei Plinius.*

Après avoir ainsi mis les Égyptiens hors de cause, Pline rapporte que les Grecs se divisaient sur la question de savoir si c'était à Corinthe ou à Sicyone que, pour lui emprunter le terme très impropre dont il aime à se servir, *la peinture avait été inventée*. Il ne se prononce pas entre les prétentions rivales de ces deux villes; mais, ajoute-t-il, l'accord était complet sur l'idée que l'historien devait se faire des débuts de cet art et du caractère de ses premiers essais. On aurait commencé par cerner d'un trait, sur une surface plane, les ombres qui s'y projetaient; puis, plus tard, on aurait rempli d'une couleur unique l'intérieur de cette première esquisse. Ainsi se serait créée la peinture dite *monochrome*. Malgré tous les perfectionnements de la technique, cette méthode, Pline en fait la remarque, n'était pas tombée dans une complète désuétude; de son temps, on exécutait encore des *monochromes*; c'est ce que nous auraient permis de deviner, à défaut de ce témoignage, les fouilles d'Herculanum et de Pompéi.

Ce n'est pas de l'observation des faits que procède tout cet exposé; on y sent une théorie bâtie sur des données *a priori*. Quelque haut que l'on remonte, avec les monuments, dans le passé des arts plastiques, nulle part, pas plus en Grèce qu'ailleurs, on n'atteint cette période hypothétique du simple dessin au trait, pas plus qu'on ne la rencontrerait dans les essais graphiques des enfants. Ceux-ci, quand ils ont tant bien que mal dessiné un bonhomme ou une maison, s'empressent d'en barbouiller le corps ou le toit; ils emploient à cette fin soit des couleurs, soit tout au moins le crayon; dans ce dernie cas, ils entre-croisent les hachures, de grosses hachures qui ne se piquent pas d'un exact parallélisme. Pour ne parler ici que de la Grèce, il en est de même des vases mycéniens et des vases du Dipylon. Le peintre y a mis, partout, dans ses images, tantôt des tons pleins et tantôt une sorte de pointillé dont le grain est, d'un monument à l'autre, plus ou moins serré; mais jamais il n'a laissé vide l'espace que circonscrivent les lignes du contour.

Ce qui suit a le même caractère à la fois systématique et flottant. Cette peinture qui ne donnait que la masse du corps, projetée en silhouette sur un fond, Pline en attribue l'invention à un certain Philoclès, d'ailleurs inconnu, qu'il qualifie d'Égyptien, et à Cléanthès de Corinthe. Ce Cléanthès était-il le même que l'artiste sous le nom duquel on montrait, en Élide, dans un temple voisin d'Olympie, deux tableaux, dont l'un représentait la prise de Troie et l'autre la nais-

sance d'Athéna[1]? Strabon ni Athénée ne disant rien ni du temps où aurait vécu leur Cléanthès ni du style de ces ouvrages, il est difficile de répondre à cette question. Philoclès et Cléanthès auraient eu pour successeurs Aridikès de Corinthe et Téléphanès de Sicyone. Ceux-ci auraient encore opéré de la même façon; ils n'auraient toujours employé qu'une couleur; mais le progrès dont l'honneur leur reviendrait, ce serait d'avoir, les premiers, dans l'intérieur de cette silhouette sombre, tracé des lignes qui, en détachant les membres du tronc et en accusant le mouvement de ces membres, auraient donné quelque idée du modelé du corps (*spargentes lineas intus*). Pline ne dit pas comment ils exécutaient ce travail, si c'était avec un pinceau trempé dans une couleur claire, ou, comme l'ont fait les décorateurs des vases corinthiens, à l'aide d'une pointe qui attaquait la couleur superficielle et laissait apparaître celle de l'enduit.

La couleur employée pour ces *monochromes* ne pouvait être que le noir, le noir qui se tire aisément du charbon pilé ou de la suie du fourneau. C'est encore à un artiste de Corinthe, Ecphantos, que serait due une seconde innovation : il aurait imaginé de poser sur le noir des touches d'un ton rouge que lui aurait fourni la brique pulvérisée. C'est le même principe que celui de ces engobes violets dont use si largement le potier corinthien. La peinture aurait vraiment commencé avec ces rehauts, qui variaient et égayaient l'aspect du tableau.

Alors même que le peintre usa de deux tons, il n'avait pas encore, dans son dessin, assez de précision et de liberté pour réussir à définir et à distinguer, par la diversité significative des poses et par l'expression particulière des traits du visage, les différents personnages qu'il empruntait au riche répertoire de la poésie. Devant des figures très semblables les unes aux autres et juxtaposées dans un petit nombre d'attitudes très simples, le spectateur aurait été fort en peine de deviner quel était le mythe visé, quelle était la scène représentée. Ce qui vint fort à propos tirer d'embarras le peintre et son public, ce fut l'écriture. Dès le huitième siècle, elle était d'un usage courant; on prit donc l'habitude d'inscrire un nom à côté de chaque personnage[2]. Fut-ce les peintres de fresques qui prirent les premiers ce parti? Nous l'ignorons; mais toujours est-il que les peintres de vases et les sculpteurs agirent de mème. La peinture resta d'ailleurs plus longtemps attachée à cette

1. STRABON, VIII, 343. ATHÉNÉE, VIII, p. 346, B, C.
2. Ideo et quos pingerent adscribere institutum (Pline).

pratique que ne le fit la sculpture. Si, vers la fin du sixième siècle, des inscriptions de ce genre se lisent encore sur les bas-reliefs du Trésor de Cnide[1], il n'en a été retrouvé aucune trace, pour le cinquième siècle, dans les frises et les frontons du temple de Zeus à Olympie ou dans le décor des édifices de l'Acropole d'Athènes. Au contraire, le nom était inscrit à côté de presque chaque personnage dans les fresques de Polygnote à Delphes. Là où il manque, Pausanias en fait la remarque[2]. Sur les vases, la mode de ces légendes semées dans le champ du tableau s'est conservée bien plus tard encore[3].

Cette naissance et ces premiers progrès de la peinture, l'auteur que suit Pline en partageait l'honneur entre Sicyone et Corinthe. Alors qu'Athènes ne comptait pas encore, l'industrie de Corinthe n'avait pas, dans la Grèce européenne, d'autre rivale que celle de Chalcis ; mais ce qui faisait la supériorité de Corinthe, c'était, semble-t-il, que ses ouvriers avaient reçu directement des colons phéniciens jadis établis dans ce site opportun les secrets de plus d'un des métiers qui confinent à l'art. Si Corinthe ne devait jamais avoir la gloire de donner le jour à un artiste de génie, il n'y eut point de ville où la main de l'artisan soit toujours restée plus adroite et plus prête à suivre le goût dans tous ses caprices.

Quant à Sicyone, elle était située trop loin de la mer pour avoir attiré beaucoup d'étrangers, et son industrie n'avait pas un passé qui fût comparable à celui de Corinthe ; mais elle était trop voisine de cette puissante et laborieuse cité pour n'être pas allée y chercher des modèles ainsi que le concours de doigts habiles et sûrs. Ces avantages de la proximité, elle les mit largement à profit, surtout lorsqu'elle fut gouvernée par ces tyrans de la famille des Orthagorides qui rivalisèrent d'opulence et de faste avec les tyrans de Corinthe. Après même que ces princes eurent disparu, Sicyone continua d'aimer et de cultiver les arts et même on y eut de plus hautes visées qu'à Corinthe ; on y réussit mieux à s'élever, avec Kanachos et plus tard avec Lysippe, jusqu'au grand art.

Dans ces vagues souvenirs que l'on avait gardés des premiers essais de la peinture grecque, la tradition faisait à Sicyone la part aussi belle

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 370, 375.

2. PAUSANIAS, X, XXV, 3. Pausanias fait aussi observer que certains noms paraissent être de l'invention de Polygnote (XXVI, 2).

3. Ce même désir de faciliter au spectateur l'intelligence du sujet a suggéré l'emploi de ces mêmes inscriptions explicatives aux artisans par qui furent tissées les tapisseries du quinzième et du seizième siècle de notre ère.

qu'à Corinthe. On racontait que Craton de Sicyone, pour donner plus d'effet à ses silhouettes noires, avait imaginé de les appliquer sur un fond de craie blanche[1]. Dans le temple de l'Élide où l'on croyait posséder deux tableaux de Cléanthès, on en montrait un qui était attribué à un autre Corinthien, Arégon; il représentait Artémis assise sur un griffon en course[2]. Pline mentionne encore comme auteurs de peintures monochromes Hygiænontès, Dinias, Charmadas[3]; mais il ne sait ni où ni quand ils ont vécu. Il est vraisemblable que ces noms sont ceux d'artistes qui auraient appartenu à ce même groupe des peintres de Sicyone et de Corinthe.

L'idée que s'accordent à suggérer ces témoignages, c'est que, pour la peinture comme pour la sculpture, le Péloponnèse a eu de bonne heure son école ou plutôt ses écoles locales. Nous avons cru pouvoir admettre que la sculpture dorienne avait, aux jours de son enfance, par l'intermédiaire des sculpteurs crétois, emprunté certains types à l'art de l'Égypte[4]; il peut donc sembler naturel de se demander si la peinture naissante n'a pas subi là cette même influence. Ce qui tendrait à le faire croire, c'est ce nom de Philoclès que Pline place en tête de la série des peintres qu'il énumère. Le nom est celui d'un Grec; mais l'épithète qui l'accompagne indiquerait un Grec qui, après avoir habité l'Égypte, serait revenu initier ses compatriotes aux façons du métier qu'il aurait appris à Saïs ou à Memphis.

Soit avec l'aide de l'Égypte, soit par le seul effort de plusieurs générations d'artistes, un art frère et rival de la statuaire était né et avait grandi à Corinthe et à Sicyone, dans le courant du septième siècle. C'était une peinture noire rehaussée de rouge et sillonnée de lignes tracées à la pointe ou détachées en clair, lignes qui servaient à esquisser le modelé intérieur de la figure, les attaches et les mouvements des membres.

C'est sur cette peinture péloponnésienne que, pour toute la période des débuts, nous sommes le moins mal renseignés; mais est-il vraisemblable que, pendant tout ce temps, les Grecs orientaux ne se soient pas essayés à ce même art? Jusqu'à présent, sur toutes les voies que nous avons suivies, nous avons vu les Ioniens devancer de beaucoup les Grecs d'Europe. Comment supposer qu'ils n'aient pas eu, eux aussi,

1. Athénagoras, *Legatio pro Christo*, 14 (p. 59, éd. Dechair).
2. Strabon, VIII, 343.
3. Pline, H. N. xxxv, 56.
4. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 428-432.

leur peinture, une peinture qui aurait marché du même pas que l'architecture et la sculpture ? Cette peinture ionienne, l'histoire en est perdue ; mais l'existence et l'importance en sont prouvées par quelques indications éparses dans les auteurs. C'est, chez Pline, la mention d'un tableau de Boularchos qui représentait un combat livré par les Magnètes nous ne savons contre quel ennemi[1]. Ce tableau aurait été acquis, vers la fin du huitième siècle, par Candaule, roi de Lydie. C'est Hérodote qui raconte que Mandroclès, l'architecte par qui avait été construit le pont de bateaux jeté sur le Bosphore, pour Darius, lors de l'expédition de Scythie, en 506, avait fait exécuter, en souvenir de cet événement, une peinture où l'on voyait le grand roi, assis dans son trône sur le rivage, et présidant au défilé de l'armée qui franchissait le détroit[2]. Le même historien rapporte que les Phocéens, quand ils se décidèrent à abandonner leur ville assiégée par Harpagos (545), emportèrent avec eux toutes les offrandes que renfermaient leurs temples, « sauf ce qui était bronze, marbre ou peinture[3] ». Saurias de Samos passait pour un des inventeurs de la peinture linéaire[4] ; il courait sur lui une historiette analogue à celle de la jeune fille de Corinthe qui aurait cerné d'un trait, sur un mur, l'ombre portée du profil de son amant et fourni ainsi le contour du premier bas-relief[5]. Pausanias mentionne un Calliphon de Samos qui avait, dit-il, représenté dans le temple d'Artémis, à Éphèse, la *bataille auprès des vaisseaux*, un des épisodes de l'*Iliade*. Il y avait personnifié la *Dispute* (ἔρις) sous des traits qui ressemblaient fort à ceux que le sculpteur du coffre de Kypsélos avait prêtés à cette figure ; c'était le même aspect repoussant[6]. Du rapprochement ainsi établi, on est en droit d'induire que Calliphon, qui n'est pas nommé ailleurs, a été, comme

1. PLINE, H. N. XXXV, 55.

2. HÉRODOTE, IV, 78. L'historien emploie, par deux fois, à ce propos, le participe moyen γραψάμενος et non le participe actif γράψας, ce qui semblerait indiquer que, dans sa pensée, Mandroclès aurait commandé le tableau et non qu'il l'aurait peint lui-même.

3. HÉRODOTE, I, 164.

4. ATHÉNAGORAS, *Legatio pro Christo*, 14 p. 59, éd. Dechair. On a trouvé récemment en Égypte, sur un papyrus grec, des listes de personnages illustres et de noms géographiques qui paraissent avoir servi à meubler la mémoire des enfants. En tête de la liste des peintres célèbres figure un Σήμων 'Αθηναῖος, d'ailleurs inconnu, à qui le texte, très altéré en cet endroit, paraît attribuer une initiative analogue à celle de Saurias, le mérite d'avoir le premier cerné au trait, sur un fond blanc, l'ombre portée d'un cheval (H. DIELS, *laterculi alexandrini* p. 6, dans les *Abhandlungen* de l'Académie de Berlin, 1904).

5. PLINE, H. N. XXXV, 151.

6. PAUSANIAS, V, XIX, 1.

Saurias, un artiste de l'âge archaïque. Samos avait alors des ateliers de sculpture d'où sortaient des ouvrages qui se répandaient jusqu'en Attique[1]; elle aurait eu aussi, à cette époque, son école de peinture.

Les quelques faits que nous avons ainsi rappelés n'offrent entre eux aucune liaison; ils n'en permettent pas moins certaines inductions qui ont leur intérêt. Des témoignages de Pline et d'Hérodote relatifs à Boularchos et à Mandroclès, il résulte que l'Ionie a connu de bonne heure les tableaux mobiles. Pline dit que Candaule paya la peinture de Boularchos « son pesant d'or » (*repensam auro*), ce qui ne peut guère s'entendre que d'un panneau de bois. C'est la même impression que donne le texte où il est question de Mandroclès; celui-ci, après avoir fait représenter le passage de l'armée, « consacra », dit Hérodote, « cette peinture dans l'Héræon de Samos », avec une inscription de quatre vers[2]. Au contraire, les ouvrages que l'on attribuait à de très anciens artistes de Corinthe, Cléanthès et Arégon, paraissent avoir été plutôt des fresques, d'après la manière dont en parlent les auteurs. Les cités ioniennes avaient d'ailleurs, elles aussi, leurs peintures murales. C'est à celles-ci que fait allusion Hérodote, quand il énumère les œuvres d'art que les Phocéens, lors de leur exode, furent contraints de laisser dans la cité qu'ils évacuaient. Les images peintes sur des planches de sapin auraient aisément pu trouver place à bord des vaisseaux.

Ce n'est pas seulement par cette diversité des méthodes employées que la peinture ionienne paraît s'être distinguée, dans l'âge archaïque, de celle du Péloponnèse; c'est aussi par la nature des sujets qu'elle traite. Ceux qui nous sont indiqués, pour quelques tableaux des plus vieux maîtres doriens, sont tous empruntés à la mythologie. Il est probable que, dans le pays où était née l'épopée, celle-ci avait fourni le thème de plus d'une fresque décorative; mais, par le tableau de Boularchos et par celui de Mandroclès, nous apprenons que, dans l'active et brillante Ionie des trois siècles qui précédèrent l'assujettissement final aux Perses, les peintres avaient commencé à s'inspirer aussi du spectacle de la vie contemporaine et qu'ils avaient entrepris d'en retracer, dans leurs compositions, les épisodes les plus marquants. L'Ionie a eu, dès lors, sa peinture d'histoire.

Si nous ne savons pour ainsi dire rien, par les textes, de cette

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 287-298.
2. Ταῦτα γραψάμενος ἀνέθηκεν ἐς τὸ Ἡραῖον.

peinture ionienne, sinon qu'elle paraît s'être vivement intéressée, pour en conserver le souvenir, aux événements de la vie nationale, nous sommes un peu mieux renseignés sur ce qui se passait alors à Athènes. Au dire de Pline, des progrès décisifs s'y accomplirent par l'initiative d'un peintre qu'il appelle Eumaros l'Athénien[1]. Or une inscription récemment découverte, celle qui était gravée sur la base de la statue que Néarchos avait commandée à Anténor pour la dédier à Athéna, donne Eumarès pour père à ce sculpteur[2]. On sait que dans maintes familles la pratique des arts était héréditaire et le soin que prend Anténor de mentionner là le nom de son père semble indiquer que celui-ci jouissait d'une certaine notoriété. On s'est donc accordé penser que l'*Eumarès* de la dédicace et l'*Eumaros* de Pline étaient un seul et même personnage. L'inscription, d'après son orthographe et d'après la forme des lettres, paraît être de 530 environ ou de 520, ce qui ferait d'Eumarès un contemporain des dernières années de Pisistrate ou des premières d'Hippias.

Voici les deux perfectionnements de la technique dont l'honneur revenait à Eumarès, au dire de Pline : « il aurait été le premier à distinguer, dans ses tableaux, les hommes des femmes, et le premier aussi à ne pas craindre de présenter ses figures dans toutes les poses possibles[3] ». Ces brèves et obscures formules appellent quelques explications.

Il n'a pu entrer dans la pensée de Pline d'affirmer que, dans les peintures antérieures à celles d'Eumarès, l'œil du spectateur ait été condamné à ne point savoir si les personnages représentés étaient des hommes ou des femmes. Dans les images les plus informes des vases les plus anciens, dans ceux par exemple du Dipylon, les femmes se reconnaissent à la particularité de leur costume et, là où le torse paraît nu, à la saillie des seins[4]. Ce que Pline a voulu dire, c'est qu'Eumarès a été le premier à distinguer les sexes par le ton des chairs. Les vases attiques à figures noires, ouvrages de potiers qui devaient être ses contemporains, nous font connaître le moyen qu'il avait employé pour marquer cette distinction; ils nous donnent quelque idée de l'aspect que devaient offrir ses ouvrages. Or, dans

1. Pline, H. N. xxxv, 56.

2. *C. I. Att.* IV, 1, 373[90]. La statue d'Anténor est figurée dans *Histoire de l'Art*, t. VIII, pl. II.

3. Pline, H. N. xxxv, 56 : et qui primus in pictura marem a femina discreverit Eumarum Atheniensem figuras omnes imitari ausum.

4. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 5, 6, 59.

les vases dont nous invoquons le témoignage, les nus des figures viriles sont du même noir que le vêtement et que les accessoires, tandis que, chez les femmes, le visage et le cou, les bras, les mains et les pieds sont d'une blancheur de neige.

Cette convention qui eut un si rapide succès, Eumarès en est-il l'inventeur? S'en est-il avisé de lui-même, en partant de ce fait d'observation que les femmes, qui passent une plus grande part de leur vie dans l'ombre des appartements que les hommes, sont moins brûlées que ceux-ci par le soleil et moins hâlées par le vent, de sorte qu'elles ont, en général, le teint plus clair? Ou bien y a-t-il là un souvenir de l'art égyptien? Celui-ci, bien des siècles avant que vécût Eumarès, avait imaginé de peindre en rouge brun les chairs des hommes, tandis qu'il teintait en jaune pâle celles des femmes[1]. Cette question de l'origine spontanée du procédé ou de sa provenance exotique, on ne saurait la résoudre par une affirmation appuyée sur des preuves; mais, si l'on incline à croire que l'Égypte fut pour quelque chose dans le système de coloration qui fut alors mis à la mode par Eumarès, on ne pourra guère se défendre de soupçonner que cette influence s'est fait sentir aux peintres attiques par l'intermédiaire des artistes ioniens. L'Athènes du sixième siècle commençant n'avait pas de relations commerciales avec l'Égypte, tandis que les Ioniens y étaient établis à demeure et l'histoire de l'architecture, celle surtout de la sculpture, ont déjà laissé entrevoir l'importance des emprunts qu'ils ont faits à l'antique civilisation de la vallée du Nil[2]. Les peintres auraient-ils été seuls à ne pas profiter de ce voyage et de ces fréquentations? Voyant les sexes ainsi différenciés dans les longues suites d'images multicolores qui tapissaient, en Égypte, les parois des tombeaux et des temples, ils auront adopté le principe de cette distinction, mais en se contentant peut-être, eux aussi, d'atténuer la vigueur du ton suivant qu'ils passaient d'un sexe à l'autre. Eumarès aurait fait un pas de plus dans cette voie. Son mérite, ce serait d'avoir pris un parti plus franc, d'avoir substitué à cette différence de teinte le contraste du noir et du blanc.

Un autre progrès est porté au compte d'Eumarès : il aurait donné aux attitudes de ses personnages une variété qu'elles n'avaient pas chez ses prédécesseurs. Le doute n'est pas possible sur le sens qu'il convient d'attribuer au mot *figura* dans la phrase de Pline. On a pu

1. *Histoire de l'Art*, t. I, pl. II et XII.
2. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 371-372, 654-656, 661; t. VIII, 704-719.

le définir avec précision grâce à un texte de Cicéron et à l'explication qui en est donnée par le scholiaste[1].

Aucune œuvre d'Eumarès ne nous est signalée; mais cet artiste ne dut pas être embarrassé pour trouver l'emploi de son talent dans l'Athènes de Pisistrate où, dans l'Acropole comme dans la basse ville, se bâtissaient des édifices neufs, tandis que les anciens s'agrandissaient ou renouvelaient leur décor. Partout là, il y avait place pour d'amples compositions historiques et religieuses. Eumares fit école, car c'est comme son continuateur que nous est donné ce Cimon de Cléones qui paraît avoir été le précurseur des grands peintres du cinquième siècle[2]. Ici encore il est nécessaire de critiquer et d'interpréter les assertions de Pline. On peut se demander s'il n'a pas, quelquefois, mal compris les termes techniques qu'il trouvait dans ses sources grecques.

Cette question se pose à propos du premier des éloges que Pline accorde à Cimon. Celui-ci, dit-il, aurait inventé les *catagrapha* et, comme s'il craignait que la signification de ce mot n'échappât au lecteur, il ajoute : *id est obliquas imagines*. *Obliqua imago*, c'est, pour Pline, une figure vue de profil. Cette même expression est employée par lui dans un passage où le sens n'en peut être douteux, là où il raconte comment Apelle, ayant à faire le portrait d'Antigone qui était borgne, n'avait montré qu'une moitié de son visage, celle où était le bon œil[3]. Pline semble donc avancer que Cimon aurait été le premier à présenter ses figures de profil; mais en traduisant ainsi le terme grec, il a donné la mesure de son ignorance des monuments. Chez tous les peuples, les arts du dessin ont toujours débuté par la

1. Cicéron, *Contre Verres*, II, I, 21, 57 : non solum numerum signorum, sed etiam uniuscujusque magnitudinem, figuram, statum litteris definiri vides (il s'agit d'une liste des statues enlevées par Verrès qui est lue devant le tribunal). Voilà l'interprétation du scholiaste : figura est circa gestum situmque membrorum. Pseudo-Asconius, p. 174, 7, éd. Orelli (Note de E. Sellers).

2. Pline, H. N. xxxv, 56 : quique inventa ejus (Eumari) excoluerit Cimonem Cleonæum. Hic catagrapha invenit, id est obliquas imagines, et varie formare vultus, respicientes suspicientesve vel despicientes. Articulis membra distinxit, venas protulit præterque in vestibus rugas et sinus invenit. De même Élien (*Histoires variées*, VIII, 8) : « Jusqu'alors, dit-il, la peinture, pratiquée sans art et sans goût, ne faisait que naître, elle était encore, en quelle sorte, comme l'enfant au sein, enveloppée de langes. Ce fut Cimon qui la conduisit à la pleine croissance. » Il doit y avoir là quelque exagération ; mais l'accord de ces témoignages ne permet pas de révoquer en doute l'importance du rôle que Cimon joua dans le développement de cet art. Sur Cimon, voir dans Hartwig, *Die Meisterschalen*, le chapitre intitulé : *Kimon von Kleonai und der Euphronische Kreis* (p. 154-166).

3. Pline, H. N. xxxv, 90.

vue de profil, où la ligne est bien plus simple et plus facile à saisir que dans la vue de face. Pline ne s'y serait pas trompé, s'il avait jamais pris le temps de regarder un bas-relief ou un vase archaïque.

Ce que l'auteur dont Pline s'est inspiré aurait entendu par *catagrapha*, ce doit être ce que nous appelons les *raccourcis*[1]. Les mots καταγραφή, κατάγραφον étaient d'un usage courant pour désigner ces projections du relief terrestre sur un plan qui, suivant divers systèmes, donnent naissance aux cartes de géographie[2]. Dans ces cartes, les accidents du terrain sont vus en perspective. Il en est de même pour le corps humain quand, au lieu de le représenter en *élévation*, comme disent les architectes, dans la simplicité de la station verticale, l'artiste entreprend de le figurer tel qu'il l'aperçoit, penché en avant, en arrière ou de côté, dans la complexité d'un mouvement où le torse se plie de diverses façons et où les membres fléchis en cachent aux yeux une partie. Une glose d'Hésychius atteste que ce terme était aussi employé par les peintres dans le sens que nous lui attribuons ici[3].

C'est parce que Cimon a su montrer ainsi ses figures en perspective qu'il a pu, comme le dit Pline, « mettre plus de variété dans le dessin du visage ». Dans l'image présentée de profil, on pouvait, à la rigueur, indiquer la direction du regard en levant ou en inclinant la tête; mais comment, sans gaucherie, indiquer le mouvement de cette tête tournant sur le cou pour regarder en arrière? C'est là une attitude qui n'est susceptible d'être rendue avec quelque aisance que dans une figure présentée de trois quarts, c'est-à-dire vue en perspective.

C'était un notable progrès que cette liberté de la pose et que la diversité qu'elle comportait. Ce progrès se fit sentir dans tout le rendu de l'image. Toujours d'après Pline, Cimon marqua avec plus de netteté que ne l'avaient fait ses devanciers les attaches des membres et la saillie que les veines font sous la peau. Il ne s'appliqua pas avec moins de succès à rendre le moelleux de l'étoffe, les lignes d'ombre

1. C'est ce qu'avait conjecturé, non sans quelque hésitation, Studniczka (*Iahrbuch* 1887, p. 159) et ce qu'affirme Holwerda (*Iahrbuch*, 1890, p. 258).

2. *Thesaurus*, 5, V.

3. Hésychius : s. v. καταγραφή· καὶ ἡμεῖς λέγομεν ἐν ζωγραφίᾳ κατάγραφον καὶ κατατομή. Donné comme synonyme de καταγραφή, κατατομή ne laisse pas de doute sur le sens du premier terme. Κατατομή, c'est la *coupe* de la figure, la figure telle qu'elle se présente quand certaines portions des membres ou du buste, n'étant pas visibles pour le spectateur, en paraissent coupées et comme retranchées.

et les courbes sinueuses que leurs plis dessinent sur les surfaces de la draperie.

Nous avons cru, sur la foi d'une inscription, pouvoir placer Eumarès vers le milieu du sixième siècle; mais aucun texte, littéraire ou lapidaire, ne nous renseigne sur la date qu'il convient d'assigner à Cimon. Tout ce que nous savons, c'est qu'il est postérieur à Eumarès. D'autre part, il n'est pas mentionné comme ayant collaboré aux grands travaux de peinture monumentale qui furent entrepris dans toute la Grèce après les guerres médiques. Tout nous invite donc à voir en lui un contemporain de Canachos et d'Agéladas, d'Anténor, de Critios et de Nésiotès. De même que ceux-ci ont poussé l'art de la sculpture jusqu'au point où devaient le prendre, pour le conduire à la perfection, les illustres statuaires du cinquième siècle, Cimon aurait été le précurseur des maîtres de la peinture attique, de Polygnote et de Micon.

C'est avec Cimon que se termine, chez Pline, la série des artistes qu'il présente comme les créateurs de la peinture grecque, série où il n'a admis qu'un nom étranger au Péloponnèse, celui de l'Athénien Eumaros. Nous devronsens uite attendre le quatrième siècle pour voir reparaître à Sicyone, avec Eupompos et Pamphilos, une école de peinture. Dans l'intervalle, pour représenter cet art et le porter à la même hauteur que la sculpture, il n'y aura que l'école attique, celle de Polygnote, de ses collaborateurs et de ses continuateurs.

§ 4. — LES MONUMENTS CONSERVÉS DE LA PEINTURE

De tous les ouvrages que produisirent les artistes dont nous avons cité les noms, il ne subsiste rien. Tout ce que l'on peut se proposer, c'est de chercher comme un reflet de ces œuvres dans des monuments de plus modeste allure, dont quelques-uns ont dû à leurs dimensions très restreintes et à la matière dont ils étaient faits l'avantage de n'avoir pas péri tout entiers; nous voulons parler de maintes images que des artisans plus ou moins habiles ont peintes sur le marbre ou sur l'argile soit pour décorer la tombe, soit pour conserver le souvenir d'un hommage rendu à la divinité[1]. Il n'est aucun de ces monuments qui n'ait beaucoup souffert des injures du temps.

1. Le premier monument de ce genre qui ait été signalé à l'attention des archéologues l'a été par Ludwig Ross, cet excellent observateur qui a si bien vu et tant

L'historien n'en a pas moins le devoir de recueillir ces débris. Avec les vases peints, qui seront étudiés dans le chapitre consacré à la céramique, c'est tout ce qui reste d'un art qui ne s'est pas appliqué avec moins d'ardeur et de succès que la sculpture à donner une traduction plastique des idées et des sentiments du peuple grec.

Il est difficile de dire si ce fut par des raisons d'économie ou pour diversifier l'aspect des groupes de monuments funéraires que parfois, en Attique, au sixième siècle et dans les siècles suivants, on substitua au bas-relief peint, sur la face principale de la stèle, une image que le pinceau seul avait tracée, sans aucune intervention du ciseau. La plus ancienne stèle de ce type qui soit connue est celle qui conservait le souvenir d'un citoyen d'Athènes nommé Lyséas : Λυσέᾳ ἐνθάδε σῆμα πατὴρ Σήμων ἐπέθηκεν (fig. 94)[1]. Cette stèle provient du cimetière de *Vélanidezza*, d'où est sortie aussi la célèbre stèle d'Aristion[2]. Elle était déposée depuis longtemps au musée d'Athènes sans que l'on y eût distingué autre chose que l'inscription du socle et quelques vagues vestiges de teintes effacées quand un patient nettoyage, entrepris en 1878 par Frédéric Thiersch, fit reparaître, sinon les couleurs primitives, disparues pour jamais, tout au moins, très net encore, le dessin de l'image. De la couleur proprement dite, tout ce que l'on est arrivé à discerner, c'est une tache de rouge brun sur la poitrine. Partout ailleurs le ton jaune du fond, le ton plus rougeâtre et plus foncé du champ compris dans les limites de la figure ne sont pas des restes de l'ancienne couleur; ils en marquent seulement la place. Cette couleur devait être appliquée en couche plus mince sur le fond que sur la figure. Ce qui l'indique, c'est que le fond est un tant soit peu en retrait sur l'image. Là où le marbre était protégé par un enduit plus épais, il a mieux résisté à l'usure. Il en est de même des lignes qui se trouvent maintenant circonscrire la figure et en marquer les détails intérieurs; elles font sur ce qui les entoure une saillie de quelques millimètres. On se rend compte de leur persistance par ce que l'on devine, en étudiant ces marbres, du procédé que le peintre y a employé. Il commençait par jeter sur la stèle, avec une pointe très fine ou au crayon, une très légère esquisse. Il coloriait ensuite la figure, en donnant aux nus et aux diverses pièces du vêtement et de l'armure

deviné (*Archæologische Aufsætze*, t. I, p. 40, pl. I). Il s'agit de la stèle de Démocratéia (Conze, *Die Attischen Grabsreliefs*, n° 52).

1. Lœschke, *Altattische Grabstelen* (*Athen. Mitth.* 1879, p. 36-41, pl. I-II). *Die Attischen Grabsreliefs*, t. I, p. 3-4, pl. I.

2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 73-82; 661, 664-666.

des teintes différentes; puis, en appuyant sur le trait, il traçait, avec un pinceau largement imbibé de noir, des lignes qui cernaient les tons, qui arrêtaient, au dedans et au dehors, tous les contours. Comme les autres tons, le noir a fini par s'évanouir; mais, apposé le dernier, il a tenu plus longtemps; tout passé qu'il soit au blanc, il ressort aujourd'hui en relief et en clair sur les salissures brouillées de la surface du marbre.

Tout le champ est rempli par l'effigie de Lyséas. Le haut de la tête manque; mais il reste le bas du visage et la barbe en pointe. Lyséas est debout, tourné vers la droite. Les deux pieds, chaussés de sandales, sont posés à plat sur le sol. Par-dessus la tunique longue, qui laisse les bras libres, il porte l'*himation*. La main droite, tombante, tient une coupe à deux anses, un *cantharos*, et la gauche, levée devant l'épaule, un faisceau de branchages. Un étroit listel encadre la figure. Séparé par ce bandeau de l'image principale entre lui et le socle qui est plus large que la stèle, un cavalier galope vers la gauche; il tenait en main un second cheval, dont la silhouette est indiquée par un trait léger qui est visible sur le marbre, mais que l'on distingue à peine dans les copies qui en



94. — La stèle de Lyséas.
Attische Grabsreliefs, pl. 1.

ont été données. Il semble que cette figure, où le corps du cavalier et celui du cheval sont demeurés d'un brun rouge assez franc, se soit jadis enlevée soit sur un fond bleu, soit sur la blancheur du marbre, seulement tempérée et éteinte par la γάνωσις, par cette préparation que nous avons décrite ailleurs[1]. Au contraire, pour l'image de Lyséas, on incline à penser qu'elle se détachait en clair sur un fond de rouge sombre[2]. La tunique devait être rouge, d'un rouge plus chaud et moins foncé que celui du champ. Il est probable que les rameaux étaient peints en vert et la coupe en noir, en noir aussi ou en brun rouge la barbe et les cheveux. Les courroies des sandales et la bordure du manteau étaient certainement coloriées. Où il y a doute, c'est pour les nus et le manteau. Les chairs n'avaient peut-être pas d'autre teinte que celle du marbre, passé à la cire. Quant au manteau, on s'est demandé s'il n'était pas blanc. Les vêtements blancs étaient ceux des jours de fête, et ils auraient particulièrement convenu à Lyséas si celui-ci remplissait une fonction sacerdotale, comme on l'a supposé d'après les attributs de la figure, la coupe qui servait à la libation et le bouquet de feuillage.

Si l'idée est exacte que l'on se fait ainsi de l'aspect de la stèle, telle qu'elle était quand elle sortit des mains de l'ouvrier, il y aurait donc quelque analogie entre ce mode de présentation et celui qui, vers le même temps, tendait à s'introduire dans les ateliers des décorateurs de vases; nous voulons parler de la peinture à figures rouges sur fond noir, avec traits noirs pour l'indication des contours intérieurs et du jeu de l'étoffe : mais ce qui est plus frappant, c'est que l'on sent s'accuser ici, dans le rendu de la draperie, le progrès dont les historiens de la peinture faisaient honneur à Cimon de Cléones. La draperie n'a plus, sur la stèle, la sécheresse et la raideur qui la signalent sur les vases à figures noires. Dans ce que l'on aperçoit de la tunique, derrière le dos, on sent se marquer le même effort que dans les statues féminines de l'Acropole pour imiter, par les inflexions de lignes légères, les menus plis de l'étoffe de lin; mais il y a lieu surtout de noter l'ampleur et l'élégance avec laquelle tombent, jusqu'au bas de la jambe, les plis du manteau. Les pans de l'*himation* ne se terminent pas, ici, par des languettes étroites et grêles; ils s'amortissent, à leurs extrémités inférieures, par des courbes où l'on devine la consistance et le gras d'une étoffe de laine. C'est ce caractère du style

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 221-222.
2. Loeschke, *Athen. Mitth.* 1879, p. 38-39.

qui doit surtout entrer en ligne de compte pour déterminer la date approximative qu'il convient d'assigner à ce monument. On a proposé de la chercher vers le milieu du sixième siècle. Je croirais volontiers qu'il faut descendre un peu plus bas, jusqu'aux dernières années du principat de Pisistrate.

Lyséas devait être un Eupatride. L'image du cavalier qui galope au bas de la stèle est peut-être destinée à rappeler le souvenir de quelque victoire remportée dans une course de chevaux, lors d'une célébration de ces fêtes des Panathénées auxquelles Pisistrate s'était appliqué à donner tant d'importance et d'éclat.

C'est à une stèle semblable à celle de Lyséas qu'a dû appartenir un fragment trouvé à Sunium (fig. 95)[1]. Sur un fond d'un ton rougeâtre, une ligne étroite et blanche dessine le contour d'un visage d'homme, depuis le sommet des cheveux jusqu'à la naissance du cou. La teinte est plus claire dans les parties nues du visage que dans les masses de la chevelure; mais, ici comme ailleurs, les différents tons, le rouge et le blanc, ne sont pas les couleurs mêmes dont le peintre s'est servi; ce sont les traces que ces couleurs ont laissées sur la pierre dont elles ont plus ou moins altéré la blancheur naturelle. On propose d'attribuer cette image aux dernières années du sixième siècle.

Dans une autre stèle que possède le musée d'Athènes, le travail du décor avait été partagé entre le ciseau et le pinceau. L'image du défunt, dont il ne reste que les amorces, était sculptée en bas-relief; mais, au-dessous, on avait peint la silhouette d'un cavalier marchant au pas vers la droite[2]. Elle s'enlève en blanc sur un fond rouge (fig. 96). En dedans du contour que cerne ainsi ce ton foncé, quelques autres traits légers dessinent les jambes du cavalier et indiquent, d'une façon très sommaire, les formes de la croupe du cheval, les muscles et les os de ses membres; mais l'intérieur de l'image ne semble pas avoir été colorié[3]. Ce qu'il y aurait eu là, c'est la fine demi-teinte que donnait au Pentélique ou au Paros le frottis léger qui, dans tout ouvrage soigné, en atténuait le brillant un peu cru. Cette technique, c'est celle des vases à figures rouges. Le principe en est le même; c'est celui des figures réservées en clair sur un fond sombre.

La stèle d'Antiphanès fournit un curieux exemple d'un type un peu

1. *Bull. corr. hell.* 1884, p. 459-461, pl. XIV.
2. *Attische Grabreliefs*, I, pl. IX, 2.
3. *Athen. Mitth.* 1880, p. 165, note 1.

différent[1]. Le ciseau n'y est intervenu que pour graver l'inscription, qui est seule à y rappeler le mort. C'est à la brosse que tout le décor a été exécuté, celui de l'élégante palmette qui surmonte le cippe comme



95. — Fragment de stèle peinte. *B. C. H.* 1884, pl. XIV.

celui des images qui en meublaient le champ. Au moment de la découverte, on avait cru apercevoir, au-dessous de l'inscription, un chien et un serpent ; mais ces apparences indistinctes s'évanouirent aussitôt. Ce qui est demeuré très visible, c'est, dans la partie supérieure de la dalle, sur un fond jaunâtre, un coq derrière la tête duquel a été figu-

1. *Attische Grabsreliefs*, pl. XIII ; *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 339.

rée une étoile. Les listels qui limitent et coupent le champ sont rouges. Autour des volutes et sur les folioles de la palmette, il y a du blanc et du bleu. Sur le corps et sur les ailes du coq, les traces de rouge et de bleu sont très apparentes. C'est en blanc que paraissent avoir été coloriées les plumes de la queue, qui s'arrondissent et se replient



96. — Fragment de stèle peinte. *Attische Grabsreliefs*, pl. IX, 2.

en avant vers le col de l'oiseau. Blanche aurait été aussi l'étoile.

Le musée d'Athènes possède encore le couronnement d'une autre stèle du même type, où les feuilles de la palmette étaient teintes en rouge[1]. Des stèles de ce genre, il a dû y en avoir beaucoup. Quelques coups de pinceau, et la dalle funéraire avait reçu sa parure. Celle-ci, parfois, ne comportait pas de figures. Sur une de ces stèles attiques, rien que du décor. Le peintre y a mis l'image même du tombeau, au pied de la dalle une loutrophore et deux alabastres. Autour du col

1. *Attische Grabsreliefs*, Pl. XIV, 2.

de la loutrophore, il a noué des bandelettes qui pendent à terre[1].

C'est à cette même série que se rattachent encore deux peintures qui ont été exécutées par les mêmes procédés, mais à une autre fin. L'une d'elles était sur un disque de marbre, large de 0m,27, qui a été trouvé en Attique[2]. Les deux trous qui sont percés par derrière dans ce disque ont dû recevoir des chevilles au moyen desquelles il était fixé contre une paroi, peut-être contre le mur d'un temple. La face qui portait l'image a beaucoup souffert; il a fallu un effort d'attention pour discerner sur le marbre ce qui est moins une figure que l'ombre d'une figure. Sur un siège à très haut dossier est assis un personnage barbu, la tête légèrement inclinée en avant. Rien n'apparaît du vêtement de dessous; mais le manteau, jeté sur l'épaule gauche, tombe derrière le dos et couvre le bas du corps; la poitrine et le bras droit restent libres. La main droite est posée sur le haut de la cuisse; on devine que le bras gauche était étendu. Dans le champ, près du bord, cette inscription :

μνῆμα τόδ' Αἰνείου σοφίας ἰατροῦ.

La longue barbe pointue, le siège et la ligne qui figure le sol devaient être peints en noir; aucun autre vestige de couleur ne se distingue, sauf sur le genou, où il semble que le vêtement était jaune d'ocre. Par analogie avec ce que l'on a observé ailleurs, on suppose un fond rouge.

Le disque d'Aenéas paraît être sensiblement postérieur à la stèle de Lyséas. Les plis de l'étoffe y avaient plus de liberté. Le pied n'y est plus posé aussi à plat sur le sol et les orteils y sont mieux dessinés. Le visage, avec son front fuyant et son nez aquilin, avait peut-être, dans une certaine mesure, le caractère d'un portrait. La forme du monument exclut toute idée d'une destination funéraire. On ne peut voir là qu'une offrande votive, présentée soit par le médecin lui-même, soit par un malade reconnaissant. On a proposé, comme date, celle de 525 à 500.

1. P. Wolters, *Bemalte Grabstele aus Athen* (*Jahrbuch*, t. XXIV, p. 2). L'habitude de donner ainsi à la dalle funéraire une décoration exécutée au pinceau n'était d'ailleurs pas limitée à l'Attique. Dans le haut d'un cippe trouvé près de Syracuse, deux cygnes, en plein vol, se détachent en clair sur un fond sombre qui devait être, avant que la couleur ait passé, rouge ou bleu. Un sarcophage en pierre calcaire trouvé dans la province de Caltanisetta est tout entier couvert d'un décor peint fort élégant, qui se compose de denticules, d'oves, de méandres, de palmettes et de rinceaux; on y distingue encore le blanc, le bleu et le rouge (Orsi, dans les *Notizie degli scavi*, 5e série, tome II, p. 388, fig. 6, et p. 451, fig. 30).

2. Dragendorff, *Zwei altattische Malereien auf Marmor* (*Jahrbuch*, 1897, p. 1-8 et pl. I).

Ce n'était pas non plus d'une tombe que provenait un bouclier en marbre de Paros que le pinceau avait aussi concouru à décorer (fig. 97 [1]). On reconnut tout d'abord que l'égide d'Athéna était ciselée en relief sur la convexité de sa face externe ; puis, sur la face interne,



97. — Fragment d'un bouclier peint (Dragendorff, pl. II).

on aperçut quelques vestiges de couleur et, sur le plus grand des deux morceaux, large de 0m,23, après le nettoyage, on distingua une figure ou, pour mieux dire, une portion de figure, le torse d'une Niké qui court vers la gauche. Aucun des deux bras n'est conservé tout entier; mais il en reste assez pour que l'on puisse en saisir le mouvement. La déesse semble n'avoir pour vêtement qu'un manteau

1. Dragendorff, *Zwei altattische Malereien auf Marmor*.

attaché sur l'épaule droite, qui laisse découvert le côté gauche de la poitrine. Le pinceau, comme il l'a fait souvent sur les lécythes et sur les autres vases à couverte blanche, avait sans doute habillé ce torse d'une tunique teintée en gris ou en brun; mais, ici, de la couleur, il ne reste que quelques très, très faibles traces, d'un brun jaunâtre, sur les ailes et sur les cheveux. Autour de ceux-ci, on distingue un liséré blanc, interposé en épargne, comme sur les vases à figures rouges, entre les masses capillaires et le ton également sombre du fond. Tout le coloris, celui de l'image et celui du champ, s'est effacé. La figure n'est plus définie que par les traits noirs qui y dessinent les contours extérieurs, les bandeaux par lesquels est maintenue la chevelure, la boucle tombant derrière l'oreille, la rondeur du sein et les plis du manteau.

Le bouclier avait environ $0^{m},60$ de diamètre. La figure de Niké ne suffisait pas à en remplir le champ. Il devait y avoir là, devant la déesse, un autel où elle répandait la libation rituelle. Ce bouclier a-t-il appartenu à une statue d'Athéna ou n'était-ce qu'une offrande votive? Nous ne savons; mais nous sommes moins embarrassés pour lui assigner une date approximative. Il est plus récent que les autres peintures jusqu'ici décrites; il y a là, dans tout le mouvement de la figure et dans l'arrangement de la draperie qui semble soulevée par le vent, une aisance que nous n'avions pas rencontrée ailleurs; mais l'œil et le buste sont encore montrés de face, tandis que la tête se présente franchement de profil. C'est dans des ouvrages contemporains des guerres médiques ou qui les suivent de près que l'on voit aussi certaines incorrections toutes conventionnelles coexister encore avec une interprétation de la forme qui témoigne déjà, par endroits, d'une science et d'une adresse singulières.

Des quelques peintures sur marbre que nous avons signalées, il ne subsiste guère que le dessin sur lequel était établie l'image coloriée. Il paraîtra donc naturel que nous rattachions à cette série un simple dessin au trait qui a été découvert par M. Paul Girard. Dans la trop courte campagne de fouilles qu'il conduisit, en 1879, sur l'emplacement de l'Héræon de Samos, il trouva, dans l'intérieur du temple, parmi les décombres, l'esquisse que nous reproduisons ci-contre (fig. 98)[1]. La pierre qu'elle décore est de couleur grisâtre. La face pos-

1. Paul Girard, *Note sur un dessin au trait de style archaïque trouvé dans l'île de Samos* (*Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, t. I, 1880, p. 11-19).

térieure n'en a pas été taillée, tandis que la face antérieure, polie avec soin, n'offre d'aspérités qu'en bas, à l'endroit où le dessin s'arrête. « C'est à l'aide d'une pointe qu'a été tracé le profil qui occupe le milieu de la pierre. Le trait, léger et indécis à l'edroit de l'oreille et des cheveux, est au contraire profond et sûr lorsqu'il indique le



98. — Dessin sur pierre. Hauteur, 0m 31. D'après Paul Girard.

nez, la bouche, le menton et la gorge. Il semble bien que l'auteur inconnu de ce croquis ait voulu représenter une femme ; la ligne de la poitrine, brusquement interrompue un peu au-dessous du cou, se prolonge pourtant assez pour laisser voir une partie du sein. La coiffure mérite d'être remarquée. Sous les cheveux épars qui cachent le front, deux traits presque parallèles porteraient à croire que l'artiste avait d'abord conçu son personnage coiffé de bandeaux, puis que, se ravisant, il l'a imaginé les tempes ornées de boucles flottantes. Une

ligne courbe, menée derrière l'oreille, paraît marquer le contour d'un chignon qui serait retombé sur la nuque. Aucune apparence de vêtement ni de parure[1]. »

M. Girard s'est demandé tout d'abord s'il n'avait pas sous les yeux le débris d'une peinture; mais cette hypothèse n'a pas résisté à l'examen de la pierre. Aucune trace de couleur, ni dans les endroits lisses ni dans les creux. Or, s'il y avait eu là de la peinture, on s'en apercevrait encore aujourd'hui, à la différence d'aspect que présenteraient le champ et la figure. « Il y a plus. Ce croquis n'a jamais été achevé. La partie supérieure de la tête n'a même pas été indiquée; le corps ne se continue pas au-dessous du sein. Le tuf présente d'ailleurs à cet endroit des aspérités qui ne permettaient guère de descendre plus bas. Ne sont-ce pas là les caractères d'une esquisse crayonnée rapidement et sans but par quelque peintre désœuvré, qui travaillait à la décoration du temple? Quoi qu'il en soit, ce gracieux croquis est l'œuvre d'un véritable artiste. Si quelque inexpérience apparaît dans certains traits, si l'oreille, par exemple, est un peu trop grande pour la hauteur totale de la figure, toute la partie antérieure de la face, traitée d'une main sûre et avec une grande liberté, dénote une connaissance approfondie des règles du dessin ainsi qu'une remarquable aisance... Nulle trace d'effort. Une grâce spirituelle est répandue sur le visage tout entier; le nez retroussé, la bouche entr'ouverte, le sourcil relevé donnent à la physionomie un aspect souriant, tandis que la courbe très développée et très ferme du menton lui conserve un air de gravité naïve[2]. » L'archaïsme ne se traduit plus ici que par le dessin de l'œil où, dans le profil, l'iris garde encore toute sa rondeur. C'est au premier quart du cinquième siècle que nous rapporterions cette œuvre charmante.

Comme on a peint sur marbre, on a peint aussi sur argile, pour multiplier, à peu de frais, les offrandes votives et pour parer les sépultures. Nous possédons un assez grand nombre de plaques coloriées, plaques dont les unes, déposées dans les temples et dans leurs dépendances, témoignaient de la piété des donateurs, tandis que les autres garnissaient les parois de la tombe; il y a aussi ces sarcophages en terre cuite, originaires de Rhodes et surtout de Clazomène, dont le couvercle et les flancs étaient décorés au pinceau. Partout là, grâce au feu qui s'est chargé de fixer les couleurs sur la terre, celles-ci ont

1. P. Girard, p. 16.
2. P. Girard, p. 17-1

mieux résisté que sur la pierre : aussi les monuments de ce genre nous aident-ils plus efficacement que les marbres délavés et déteints à nous faire une idée de l'aspect que devaient présenter les ouvrages de ces *primitifs* grecs dont nous avons essayé de deviner les tendances et de résumer l'effort.

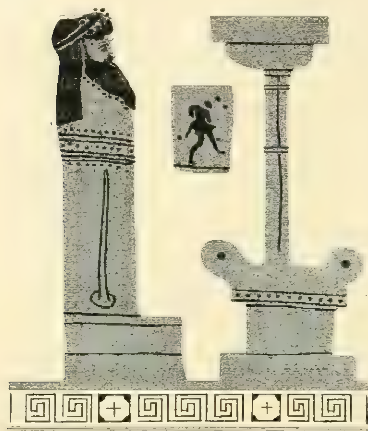
De ces plaques d'argile (πίνακες), les plus anciennes qui nous soient parvenues sont celles qui ont été trouvées en 1879, par un paysan du hameau de *Pendé-Skouphia*, situé à deux kilomètres au sud-ouest de l'Acrocorinthe. On n'a pu obtenir aucun renseignement sur les conditions de la découverte. Secrète a été la fouille, secrète la vente à un marchand de *Néa-Corinthos*, secret le transport à Athènes. C'est ainsi que furent jetés sur le marché des antiquités plus d'un millier de fragments où l'on reconnut les restes de plaques en terre cuite, munies de trous de suspension et décorées de peintures[1]. Beaucoup de ces plaques portaient des inscriptions. Il y en avait qui étaient peintes des deux côtés; d'autres ne l'étaient que sur une de leurs faces. La plupart de ces fragments étaient très petits; mais quelques-uns étaient de dimensions assez grandes pour que le sujet figuré fût reconnaissable et que les inscriptions fussent intelligibles; même, au milieu de ces débris, il se trouvait quelques plaques entières. Au musée de Berlin, où était entrée de beaucoup la plus grosse part de ce butin, on n'a point cessé de travailler à trier ces mêmes morceaux et à les rapprocher les uns des autres. A force de patience, on a réussi à reconstituer un grand nombre de tablettes[2].

« La terre employée pour la fabrication de ces plaques est l'argile blanche et onctueuse de la Corinthie. Cette argile, pétrie sans être entièrement débarrassée des menus cailloux qu'elle contenait, a été

1. Rayet, qui était alors en Grèce, fut le premier à parler de ces fragments et à en signaler l'intérêt (*Plaques votives en terre cuite trouvées à Corinthe*, dans *Gaz. Arch.* 1880, p. 101-107, figures dans le texte). Un peu plus tard, Collignon décrivait celles de ces plaques qui avaient été acquises par le musée du Louvre (*Monuments grecs publiés par l'Association*, etc., 1882, p. 23-52, figures dans le texte).

2. A mesure que s'opéraient ces restitutions, on publiait les plus curieuses des pièces ainsi rétablies. Voir *Antike Denkmæler*, in-f°, t. I, pl. VII-VIII, t. II, pl. XXIII, XXIV, XXIX-XXX, XXXIX-XL, avec une brève description donnée, pour le tome I, par G. Hirschfeld, et pour le tome II, par Pernice. Voir aussi Furtwængler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium* (8°, Berlin, 1885), sect. IX, nos 347-955, p. 49-103. Il faut corriger et compléter la description de Furtwængler par l'article que Pernice a publié à la suite de la revision générale des fragments qui a été entreprise après que Furtwængler eut quitté Berlin (*Die Korinthischen Pinakes in Antiquarium der Kön. Museen*, dans *Iahrbuch*, 1897, p. 9-48). Dans les figures que nous empruntons pour la plupart aux planches des *Denkmæler*, le ton gris de l'image représente les rehauts rouges qui, dans maintes figures, ont été apposés sur le noir.

disposée en galettes, dans lesquelles on a taillé au couteau des morceaux de forme grossièrement rectangulaire, et de dimensions très variables ; quelques-uns ont dû avoir au moins 20 centimètres sur 30, tandis que d'autres en ont seulement 4 sur 6. Le sujet peint qui les décore se détache sur un fond blanc jaunâtre et a un ton noir rougeâtre, parfois rehaussé d'engobes d'un rouge violacé et d'un blanc laiteux ; certains détails ont été indiqués par une gravure au trait. Les inscriptions, en lettres corinthiennes, sont peintes en noir rougeâtre. Fréquemment, un trait de même couleur, suivant le bord de la plaque, sert de cadre à la composition[1]. »



99. — Plaque de terre cuite suspendue au mur d'un sanctuaire. D'après un lécythe du musée de Palerme.

« La destination de ces petits monuments n'est pas douteuse. Ce sont des ex-voto, analogues à ceux que l'on voit figurés sur des peintures de vases, tantôt suspendus près d'un hermès (fig. 99), tantôt portés par des personnages qui s'apprêtent à les consacrer[2]. Les dédicaces tracées au pinceau permettent de croire que ces ἀναθήματα étaient placés dans un *téménos* de Poseidon, Ποσειδάν, et d'Amphitrite, Ανφιτρίτα ; ils auraient été jetés plus tard au rebut pour faire place à de nouveaux ex-voto. L'auteur de la trouvaille aurait ainsi rencontré une sorte de dépôt d'objets désaffectés[3] ». Il n'a été signalé, dans ce canton, aucun reste d'édifices ; on en conclut qu'il n'y avait peut-être là qu'une chapelle et un bois sacré ; c'est au tronc et aux branches des arbres que ces tablettes auraient été attachées.

C'est surtout par de petites gens, ouvriers de métier, agriculteurs et marins, que paraissent avoir été offerts ces tableaux minuscules, dont le prix était certainement très peu élevé. Il y en a qui repré-

1. Rayet, *l. c.*, p. 102.

2. D. Benndorf, *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, p. 9-14. La figure 99 est empruntée au titre des *Vasenbilder*.

3. Collignon, *l. c.*, p. 24.

sentent le dieu et la déesse, habitants du sanctuaire ; mais la plupart de ceux où l'on ne s'en est pas tenu à ce thème traditionnel mettent en scène les donateurs figurés dans leurs occupations familières. Les courtes légendes qui souvent accompagnent l'image font allusion aux événements de ces humbles existences.

Les deux divinités parèdres étaient parfois montrées l'une près de



100. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmæler*, t. II, pl 24.

l'autre, debout sur un char (fig. 100) ; par derrière se tenait Hermès, dont on ne voit plus que le caducée. Amphitrite a la tête enveloppée d'un voile qui lui retombe sur les épaules. Sur un autre fragment, la tête de la déesse est nue (fig. 101). Ailleurs, Amphitrite est assise sur un trône et Poseidon se tient debout devant elle. Le dessin est presque partout là d'une gaucherie singulière. Voici pourtant un fragment où la tête de la même déesse offre un profil d'un meilleur dessin (fig. 102). Une seule tablette montre, en face de Poseidon, un personnage viril et barbu, qui tient le sceptre en main et ne peut être que Zeus[1].

Sur maintes plaques, Poseidon paraît seul, vêtu de la tunique

1. *Jahrbuch*, 1897, p. 17, fig. 6.

longue et drapé dans un ample manteau. Il est barbu; une épaisse chevelure pend sur son col et son dos. D'une main, il tient une couronne et l'autre le trident (fig. 103)[1]. Ce trident, ailleurs il le brandit comme s'il voulait frapper un ennemi (fig. 104). Enfin une curieuse représentation, c'est celle du dieu qui, monté sur un cheval, en tient en main un autre dont la silhouette est indiquée par un gros trait noir; il marche au pas, toujours armé du trident (fig. 105)[2]. Est-ce Poseidon, n'est-ce pas plutôt une des divinités secondaires qui lui font cortège qu'il convient de reconnaître dans le personnage nu et d'aspect



101. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmæler*, I, pl. 7.



102. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmæler*, I, pl. 7.

juvénile qui chevauche un monstre marin (fig. 106)? Dans sa main gauche, un objet de forme allongée, peut-être une algue; de la droite, il agite le trident. Par-devant, un poisson[3].

Les mariniers de Corinthe devaient tenir le premier rang parmi les dévots qui fréquentaient le sanctuaire et plusieurs des inscriptions traduisent les vœux qu'ils adressaient à Poseidon et à Amphitrite. On y voit deux fois revenir cette prière : « Donne-nous un heureux départ[4]. » D'autres fois, la légende atteste que les vœux ainsi formés ont été exaucés. « Nous arrivons du Pirée », lit-on sur une de ces plaques[5]. On aimait à peindre sur la tablette l'image du bateau qui

1. Cf. *Denkmæler*, t. II, pl. XXX, 18.
2. Cf. *Denkmæler*, t. II, pl. XXIX, 3.
3. Ailleurs un Triton danse derrière Poseidon qui fait place à Amphitrite, Pl. VII, II.
4. Furtwængler, n° 946 : ...δος χαρίεσσαν [ἀφ]ορμάν. n° 950 : ... τὺ δὲ δ[ό]ς χαρίεσσαν ἀφορμάν.
5. Furtwængler, n° 838 : Πειραιόθεν ἥκομες.

avait dû à cette protection une facile traversée (fig. 107)[1]. Les vases que l'on voit ici rangés en file, dans la partie haute du champ, font sans doute allusion au chargement du navire, à ces poteries que fournissaient alors en si grande quantité les ateliers de Corinthe.

Sans la bienveillance du dieu qui soulève et qui apaise les flots, Corinthe n'aurait pu créer ce commerce des vases peints qui contribuait si fort à l'enrichir. Aussi bien que ses marins, ses potiers avaient besoin des faveurs de Poseidon et venaient lui apporter leurs hommages. C'est ainsi que s'expliquent celles de ces tablettes où le thème de l'image est tiré des divers travaux auxquels s'employaient les ouvriers que nourrissait cette industrie. Celles-ci, nous les retrouverons ailleurs, là où nous étudierons la poterie corinthienne.



103. — Plaque corinthienne de terre cuite. Rayet, *l. c.*, p. 105.

D'autres métiers d'art sont ici représentés. Voici un sculpteur qui, vêtu d'une sorte de court maillot, travaille à l'exécution d'une statuette de cavalier (fig. 108). De la main gauche, il tient son ciseau, sur lequel il s'apprête à frapper de son bras droit ramené en arrière. Dans le champ, un oiseau et un petit personnage drapé dans un ample *himation*. Ce doivent être des figurines déjà terminées et prêtes pour la vente. Les gens de la campagne ne négligeaient pas non plus d'honorer le dieu qui les aidait à exporter leurs grains et les fruits de leurs arbres. Voici une scène de vendange (fig. 109). Elle est divisée en deux registres. Dans celui d'en bas, une treille, avec ses sarments, ses feuilles et ses raisins. Un vendangeur en détache une grappe qu'il

1. Cf. *Denkmäler*, t. II, pl. XXIX, 12.

va jeter dans un récipient en forme d'outre. Derrière lui, une autre outre, que paraît occupé à remplir un second ouvrier. Dans le registre supérieur, deux personnages que l'on pourrait prendre, à première vue, pour des pugilistes qui s'apprêtent au combat ; mais les poings ne sont pas fermés, les pouces sont levés et le sens du geste s'explique par une peinture de vase où une scène du même genre, la cueillette des olives, est plus clairement figurée par un habile artiste[1]. Ces deux paysans, les propriétaires du vignoble, s'extasient sur la richesse de la récolte qu'ils se montrent l'un à l'autre ou peut-être ils comptent sur leurs doigts les sacs que l'on emporte pleins de raisin.



104. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmæler*, I, pl. 7.

Pour les tablettes qui ont été reproduites ou visées ci-dessus, on comprend ou l'on devine les sentiments auxquels ont obéi les fidèles qui en ont fait la commande ou qui les ont achetées chez les artisans qui en tenaient boutique : mais, il y a aussi beaucoup de plaques à propos desquelles on ne peut pas dire pourquoi tel sujet y est figuré plutôt que tel autre. Ici c'est un chasseur (fig. 110) ; vêtu d'une courte tunique rouge serrée à la taille, il tient deux lames ou deux épieux ; on aperçoit le fourreau de l'épée suspendue à sa ceinture et l'extrémité du carquois décoré



105. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Jahrbuch, l. c.*, fig. 14.

1. *Monum. dell'Inst.*, II, pl. XLIVb.

de chevrons. Devant lui marche un chien, qui redresse la tête vers son maître avec un mouvement bien saisi. C'est peut-être le sanglier qu'il va attaquer dans la brousse; ce fauve est représenté, poursuivi ou blessé, sur deux tablettes[1]. Ailleurs ce doivent être encore des chasseurs, ces deux cavaliers, armés de lances, dont l'un marche au pas (fig. 111) tandis que l'autre est en plein galop. Le gibier qu'ils vont poursuivre, c'est le lièvre, que l'on voit en course sous un des chevaux. Il y a aussi des guerriers à pied:



106. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmæler*, I, pl. 7.



107. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmæler*, I, pl. 8.

deux hoplites, armés de la lance, se livrent un combat acharné; derrière l'un d'eux, comme spectateur, un petit personnage drapé dans l'*himation* (cul-de-lampe à la fin du chapitre)[2]. Sur une plaque où les couleurs sont très effacées, plusieurs hommes barbus paraissent se livrer à une danse effrénée[3]. Certains sujets sont empruntés à la mythologie. C'est Héraclès aux prises avec le lion de Némée et avec les centaures[4]; c'est Héraclès s'amusant des Cercopes (fig. 112). Le héros, ici, ne porte pas, comme dans la métope de Sélinonte, les deux captifs suspendus à une perche posée sur ses épaules[5]. De chaque main, il en tient un par les pieds; le nain a la tête en bas. Il y a aussi là,

1. *Denkmæler*, I, pl. VIII, 16ª, 19ª.
2. Cf. *Denkmæler*, t. I, pl. VIII, 9.
3. *Denkmæler*, t. I, pl. VII, 14.
4. *Denkmæler*, t. I, pl. VII, 7ª, 7ᵇ.
5. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 247.

comme sur les vases peints, une scène qui paraît être la traduction plastique d'un épisode de l'*Iliade*, le combat qui s'engage entre Énée et Pandaros, d'une part, et, de l'autre, Sthénélos et Diomède[1]. Le peintre avait choisi le moment où Pandaros, atteint au visage par la lance du fils de Tydée, est tombé à terre. Énée est descendu de son char et se dresse devant Diomède pour tâcher de défendre contre lui le corps et les armes de son compagnon (fig. 113). Par malheur, on n'a, de cette pièce, que deux fragments qui laissent entre eux une large lacune; mais ce qui subsiste des inscriptions permet de rétablir l'ensemble du tableau. Pour mieux meubler le champ, le peintre avait ajouté un acteur aux personnages que mentionne le poète. C'est ici l'archer Teucer, qui lance sa flèche, abrité sous le bouclier d'Ajax. On le reconnaît à sa pose; son identité est d'ailleurs certifiée par les deux lettres Τε, très nettes devant la cassure. L'épopée avait ainsi fourni son contingent au répertoire de ces imagiers. On a même cru trouver ici une scène qui serait l'illustration, la plus ancienne que l'on possède, d'un de ces vieux contes qui nous sont arrivés sous le couvert d'Ésope, de la fable du renard et du corbeau; mais la légende dont se prévalait l'auteur de cette conjecture avait été mal lue. Le sens qu'il convient d'attribuer à ce qui reste du tableau, un renard sous le branchage d'un grand arbre, demeure fort douteux[2].



108. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmæler*, I, pl. 8.

1. *Iliade*, V, 274-310.

2. *Denkmæler*, t. I, pl. VIII, 2. Furtwængler, n° 784. Pernice (*Jahrbuch*, 1897, p. 33-35) conteste, par des raisons qui paraissent très dignes d'attention, la restitution proposée κό [ραξ], sur laquelle Furtwængler s'appuyait pour justifier son interprétation. La découverte d'un nouveau fragment contraint à voir dans les deux lettres ρο les premières du nom du donateur. Il y a bien un renard, dans ce qui se laisse rétablir de la plaque; mais on n'y voit pas le corbeau. Il convient donc tout au moins de suspendre son jugement.

L'image pouvait donc n'avoir par son thème aucun rapport avec le culte des divinités maîtresses du sanctuaire. Ce qui, dans la pensée des adorateurs de Poseidon et d'Amphitrite, donnait à l'offrande sa valeur propitiatoire, c'était le fait même de la consécration. Le donateur avait bien mérité du dieu, dès l'instant où il lui avait dédié une œuvre d'art quelconque, pourvu que celle-ci fût censée avoir été exécutée pour ce dieu, à titre d'hommage et de présent.

D'après la forme des lettres et l'exécution des figures, on a été d'accord pour dater du sixième siècle toutes ces tablettes. Peut-être y a-t-il lieu de préciser davantage. La série dont nous avons les débris sous les yeux représente les apports de plusieurs générations. Si, dans les dédicaces, l'écriture est partout à peu près la même, il y a des différences très sensibles entre le style des figures. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer l'une à l'autre deux images d'Amphitrite, dont l'une est d'une maladresse et d'une lourdeur presque monstrueuse (fig. 101) tandis que l'autre atteint déjà à une certaine élégance (fig. 102). Il serait facile de signaler d'autres contrastes du même genre que l'on serait malvenu à expliquer par la seule inégalité de mérite des artistes. Ceux-ci n'étaient autres que ceux qui travaillaient à orner de peintures les vases que Corinthe fabriquait alors par milliers. Le nom de Timonidas se lit sur une de ces plaques, celle où l'on voit un chasseur accompagné de son chien (fig. 110) : Τιμωνίδας ἔγραφε Βία. Or ce peintre était déjà connu. Sa signature avait été relevée sur un vase à col allongé, trouvé à Cléones et conservé au musée d'Athènes[1]. Cléones



109. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmäler*, I, pl. 8.

1. Collignon et Couve, *Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes*, 1902, n° 620. Une autre plaque est signée de Milonidas (*Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. I). Ce nom de peintre ne s'est retrouvé, jusqu'ici, sur aucun vase.

était tout près de Corinthe. On ne saurait donc guère plus douter que Timonidas ait eu son atelier à Corinthe. Plaques et vases sortaient des mêmes ateliers et tout progrès qui s'opérait, d'année en année, dans la décoration de la poterie, se faisait sentir, au même moment, dans celle de ces tablettes votives. Or c'est à peine si nous y rencontrons une plaque où la facture semble annoncer le rapide et brillant essor que prirent les arts du dessin à partir environ de 550. Nous attribuerions donc à la première partie du siècle presque toutes les pièces qui composent cette collection.



110. — Plaque corinthienne de terre cuite.
Denkmæler, I, pl. 8.

Ce qui concourrait à confirmer cette date, c'est que, dans plusieurs de ces images, on devine l'imitation des modèles fournis par l'Asie. Telle une lionne toute conventionnelle, avec rosace sur la poitrine, doit avoir été tirée de quelque tapis importé de Chaldée ou de Lydie[1]. Dans nombre de fragments, on voit un oiseau qui vole, au-dessus de chars, de cavaliers ou de piétons, dans la direction de leur marche (fig. 111)[2]. Cet oiseau ne prend aucune part à l'action; s'il est là, c'est seulement pour avertir le spectateur que la scène se passe en plein air, sous le ciel. Or, ce motif, nous l'avons signalé sur ces patères de bronze et sur ces tasses d'argent, que les orfèvres phéniciens vendaient aux Grecs et aux Italiens[3].

Les moyens d'expression dont use là le décorateur sont ceux dont disposait la peinture, d'après Pline, avant l'apparition de l'artiste

1. *Denkmæler*, t. II, pl. XXIV, f. 25.
2. Cf. *Denkmæler*, t. I, pl. VII, 8; pl. VII, 3^b, 5; t. II, XXIII, 2^a, 18^b.
3. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 767 et 793. Fig. 543, 544, 548, 549.

génial qui, selon lui, vient clore la période du long et lent apprentissage. On trouve ici ces traits en clair, destinés à marquer le détail intérieur, dont il attribue l'invention à la première école corintho-




111. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Jahrbuch*, 1897

sicyonienne ; dans maintes figures, dans les plus soignées et sans doute les plus récentes, on trouve ces rehauts rouges dont l'exemple aurait été donné par Ecphantos et aussi cette distinction des sexes, marquée par le contraste du noir et du blanc, qui serait du fait d'Eumarès ; mais il n'y a rien ici des perfectionnements dont l'honneur reviendrait, d'après Pline, à Cimon de Cléones, ni raccourcis, ni complication des poses, ni science du modelé des formes, ni souplesse de la draperie. C'est au moment où la plastique, aussi bien en Ionie que dans la Grèce d'Europe, allait faire un pas décisif, que tous ces monuments de la piété des Corinthiens et de leur art ont été, comme des vieilleries passées de mode, détachés des murs ou des troncs qui leur servaient de supports et ensevelis dans la fosse qui nous les a rendus.



112. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmæler*, I, pl. 7.

Si les tablettes corinthiennes sont curieuses par la diversité des scènes qui y sont figurées et par ce qu'elles laissent deviner des procédés et du style des plus anciens peintres de Corinthe et de Sicyone,

on se sent en présence d'œuvres moins archaïques et plus intéressantes avec une série de plaques d'argile à représentations funéraires qui ont été recueillies en Attique et que possède aujourd'hui le musée de Berlin[1].

En 1872, on découvrit à Athènes, non loin du Dipylon et de son cimetière, les fragments de tables en terre cuite, qui étaient couverts de peintures sur une de leurs faces. On a rapproché ces morceaux, de manière à reconstituer tout au moins quelques-uns des groupes de figures. Ces plaques paraissent avoir été au nombre de douze. Elles offrent des dimensions inusitées, car elles mesuraient 0m,37 de hauteur, 0m,43 de largeur, sur une épaisseur qui varie entre 0m,025 et 0m,03. Elles ne portaient aucun trou de suspension. Sur certains des fragments, les méandres qui règnent en haut du champ courent à droite; sur d'autres, ils courent à gauche. De ce contraste dans la direction de l'ornement on peut induire que les plaques formaient deux suites distinctes. Elles n'étaient pas suspendues par des clous à un mur. Pour rendre compte de la position qu'elles ont pu occuper dans la sépulture, deux conjectures ont été proposées. Ces plaques ont pu, a-t-on dit, faire partie d'un de ces sarcophages d'argile dont nous avons déjà fait mention en parlant des nécropoles ioniennes[2]. Ou bien on peut les supposer encastrées dans les parois d'une tombe analogue à celles qui ont été retrouvées et étudiées en Attique, dans la Mésogée, à *Vélanidezza* et à *Vourva*[3]. C'est ce qui nous paraît le plus vraisemblable[4]. Rien en effet ne donne à penser que les Athéniens aient jamais enterré leurs morts dans des cuves en terre cuite; tous les exemplaires que l'on connaît de ces cuves proviennent de l'Ionie et d'ailleurs aucun de ces sarcophages n'est ainsi composé de pièces séparées, qu'il faudrait supposer jointes les unes aux autres par une sorte de mastic; ils sont tous faits de deux morceaux, le

1. Furtwængler, *Beschreibung der Vasensammlung*, nos 1811-1826. M. Collignon, *Plaques funéraires de terre cuite peinte, trouvées à Athènes* (*Gaz. arch.* 1888, p. 225-232, avec figures dans le texte). *Antike Denkmæler*, t. II, pl. IX, X, XI, cette dernière en couleur. La notice qui accompagne ces planches dans les *Denkmæler* a été reprise et développée par son auteur, Gustave Hirschfeld, sous ce titre : *Athenische Pinakes in Berliner Museum*, avec une planche qui donne une restitution hypothétique de l'ensemble et avec une vignette (*Festschrift fuer Johannes Overbeck*, in-4°, Leipzig, 1893).

2. Collignon, l. l. p. 235-236. Sur ces sarcophages, voir *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 92-94, fig. 60.

3. Sur ces tombes, *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 72-83, fig. 44-48.

4. Furtwængler est de cet avis. C'est aussi l'opinion de Hirschfeld, qui se réfère de même aux tombes de la Mésogée (*Festschrift*, p. 11-13).

coffre et le couvercle. Voilà bien des difficultés, tandis que, dans l'autre hypothèse, tout s'explique de la manière la plus naturelle. A ces cubes de petits moellons ou de briques crues qui, dans les cimetières attiques du sixième siècle, se dressaient au-dessus des fosses creusées en terre et qui portaient une stèle, un sphinx ou une statue, il fallait un décor qui déguisât la pauvreté de la construction. Pour l'obtenir, il suffisait de recouvrir d'un crépi les quatre côtés du massif et d'y engager, dans la partie supérieure du champ, ces plaques coloriées; elles auraient joué là le rôle qui était assigné aux frises dans



143. — Plaque corinthienne de terre cuite. *Denkmæler*, I, pl. 7.

les entablements des temples. Ce genre d'ornementation paraît avoir été, vers ce temps, fort à la mode. Il n'y a aucune raison de croire que, pour les tombes bâties aux portes mêmes d'Athènes, on ait alors adopté d'autres types que ceux qui étaient d'un usage courant dans les nécropoles des districts ruraux[1]. Les procédés du peintre sont ici, en gros, les mêmes que dans les plus soignées et les plus récentes tablettes corinthiennes. Il a usé de trois couleurs, un noir très franc, un blanc jaunâtre et un rouge brun qui tire sur le violet. Il a commencé par peindre en noir toutes ses figures; c'est sur ce fond noir qu'il a ensuite posé ses engobes blancs et rouges. Le blanc lui a servi à représenter la chair des femmes et la robe d'un cheval ainsi qu'à détacher en clair la palmette qui décore le pied d'un lit. Le rouge est

1. A peu de distance de l'endroit où ont été recueillies nos plaques, il a été trouvé des tombes qui, par l'ensemble de leur disposition, rappellent beaucoup celles de la Mésogée; comme celles-ci, elles sont bâties en briques crues et ont dû être recouvertes d'un crépi (Δελτίον, 1891, p. 20-33).

employé d'une manière assez arbitraire. Il alterne, dans la figuration du vêtement, avec le noir, dont il égaie l'uniformité ; il en distingue les différentes parties et, par endroits, il semble rappeler seulement que le tissu du manteau comportait des bandes de plusieurs couleurs. Les détails des corps et ceux de la draperie sont indiqués par des traits incisés. Enfin, les personnages sont définis par des inscriptions dont les unes sont tracées au pinceau et les autres gravées à la pointe ; les chevaux même et les mulets sont désignés par leur nom (Pl. XII)[1].

Chaque plaque d'argile se suffisait à elle-même ; mais il y a un thème général, celui même que nous avons déjà rencontré sur maints vases du Dipylon, la représentation des funérailles attiques[2]. On a essayé de retrouver l'ordre dans lequel se succédaient les différentes scènes et de grouper les fragments d'après ce principe[3] ; mais, de la plupart des tables d'argile, il reste trop peu de chose pour que la tentative ne soit pas hasardée. Le seul argument certain, c'est celui que l'on tire de la direction du méandre. Les plaques formaient deux séries, où les personnages marchaient dans des sens opposés ; chacune d'elles devait être affectée à l'un des grands ou à l'un des petits côtés du monument rectangulaire. Mises bout à bout, les douze plaques auraient un développement qui répondrait, d'une manière approximative, à l'étendue totale de la zone que donneraient les quatre faces de la tombe de *Vourva*, de celle qui a 4 mètres de long, 2 mètres 50 de large et 1 mètre 50 de haut. Les dimensions des figures et les retouches que les légendes paraissent avoir subies après la mise en place semblent indiquer que ces peintures, faites pour être vues de près, étaient à portée de l'œil et de la main.

A quelques doutes que prête l'ordre qu'il a été proposé d'établir, on peut le suivre pour la commodité de la description. Un cortège de femmes, marchant vers la demeure où la mort est entrée, aurait rempli la première plaque. La seconde nous transporterait dans l'intérieur de cette maison. Il y a là huit femmes, dont cinq assises et trois debout (fig. 114). Toutes, par leur attitude et leurs gestes, témoignent de la douleur qu'elles éprouvent. L'une d'elles se distingue des autres par la place qu'elle occupe vers le milieu du panneau, par l'arrange-

1. Les éléments de la planche XII sont empruntés à la pl. XI du tome II des *Antike Denkmæler*.

2. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 5, 6, 7, 95.

3. *Festschrift*, p. 4-11 et pl. I.





FRAGMENT DE LA DÉCORATION D'UNE TOMBE ATTIQUE

Peinture sur plaque d'argile

ment de sa coiffure, par le décor de l'ample manteau qui, posé sur sa tête, enveloppe toute sa personne; on devine en elle la femme la plus âgée de la famille, l'aïeule. Les autres, par la simplicité de leur vêtement et par la disposition de leurs chevelures dénouées, qui pendent sur les épaules, s'annoncent comme inférieures en dignité : ce sont des sœurs, des parentes ou des servantes. Il en est une, à droite, qui



114. — Peinture sur plaque de terre cuite. *Antike Denkmæler* t. II, pl. IX, 2.

tient dans ses bras un enfant; elle le tend et va le remettre à une autre de ses compagnes; elle s'apprête à se joindre au cortège des femmes (plaque III) qui s'avancent vers le lit où est exposé le cadavre. C'est à la plaque IV que l'on rapporte un fragment que nous avons reproduit (pl. XII). L'exposition (πρόθεσις) formait la partie la plus importante de l'ensemble; c'en était le centre moral. Par malheur, on n'a retrouvé que deux fragments de cette plaque; ils suffisent pourtant à donner une idée du tableau, de son caractère général. Comme cadre, une chambre, la pièce principale de l'habitation; c'est ce qu'indiquent deux colonnes doriques, très élancées, semblables à celles

que nous avons déjà rencontrées dans les peintures de vases où sont figurés des bains, des gymnases, des fontaines et des palais[1]. C'est à une femme que sont rendus les derniers honneurs, sans doute à la mère de l'enfant que nous avons vu dans les bras de celles qui restent chargées de lui. Cette femme est couchée sur un lit aux montants richement décorés, qui est posé lui-même sur une sorte d'estrade à trois degrés. De cette morte, nous n'avons plus que la tête appuyée sur deux oreillers. De même que dans les autres représentations de ce genre, les pieds étaient à gauche et la tête à droite. Autour de cette tête, une couronne de feuillage; au cou, deux colliers. Autour du lit étaient groupés les plus proches parents, le père, le mari, les frères, les sœurs et belles-sœurs. De ces figures, tout ce qui reste, c'est le haut du corps de deux personnages, un homme et une femme. L'homme a les cheveux et la barbe coupés court, en signe de deuil; la bouche est ouverte, comme pour pousser un cri de douleur. Son profil, au nez très aquilin, semble s'écarter sensiblement du type un peu uniforme qui se répète dans les autres visages d'hommes. Ce personnage, de même que tous ceux qui prennent part aux obsèques, a le bras gauche relevé et posé sur le dessus de la tête, comme pour en arracher les cheveux. Le bras droit manque. Il était peut-être étendu vers la morte, que le vivant apostrophait, ainsi qu'il le fait dans les *thrènes* de l'*Iliade* et dans les *myriologues* de la Grèce moderne. Tout pareil est le geste de la femme placée derrière lui, tandis que, du bras droit, aussi replié, elle tire sur des mèches éparses qui pendent devant l'oreille ou fait mine de se déchirer les joues avec ses ongles.

Sur les plaques suivantes, les préparatifs du convoi, de l'ἐκφορά. Du chariot qui devait emporter le corps, il ne subsiste que la tête, le poitrail et les jambes des deux mulets qui y étaient attelés (fig. 115). Devant ces animaux, une femme debout et un homme attaché au service de l'attelage. Pour être plus libre de ses mouvements, il a rejeté son manteau sur ses épaules et paraît nu. Il tient, engagé par un de ses bouts entre les deux avant-corps des mulets, un long et lourd bâton qui servait à caler, lorsque la marche s'interrompait, soit le timon, soit l'arrière du chariot, de manière à soulager les bêtes, à empêcher le collier de peser sur leurs épaules.

Devant le corbillard, la procession funéraire s'est déjà formée. Piétons et cavaliers sont rangés dans un bel ordre; mais, de toute cette

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 24, 31, 32, 36, 37, 38, 42.

partie de l'ouvrage, on n'a plus que de très faibles débris. Voici un fragment où l'on voit quatre figures viriles, dans l'attitude de l'attente ; il n'y a de conservé que les torses et la tête. Un de ces personnages est imberbe. Trois d'entre eux sont vus de profil ; un seul se montre de face (fig. 116).

Sur quatre plaques (IX-XII), le peintre avait représenté ce défilé des chars qui a déjà sa place marquée dans les pompes funèbres des vases du Dipylon. On a pu compter quatre attelages différents. Pour aider l'œil à se reconnaître dans la multiplicité de tous ces corps et de toutes ces jambes, un des chevaux, le troisième en profondeur, est peint de blanc (fig. 117). Derrière chaque quadrige marchent des hommes et des femmes ; celles-ci font le même geste que les pleureuses groupées autour du lit.



115. — Peinture sur plaque de terre cuite. (*Antike Denkmaeler*, t. II, pl. X, 4.

La composition a donc son unité. Toutes les scènes qui y sont figurées correspondent au moment où, quittant la maison dans laquelle on s'empresse autour de l'orphelin, le cortège funèbre va se mettre en mouvement, après que, sur le chariot qui doit le conduire à la tombe de famille, aura été déposé le corps de la jeune mère, à qui la naissance de son fils a peut-être coûté la vie.

Sans doute, il y a encore ici, dans l'exécution des figures, de la convention et quelque gaucherie. Rien n'est plus arbitraire que le parti qui a été pris par le peintre pour le tracé de l'œil, partout présenté de face dans des visages de profil. Chez les hommes, cet œil a presque la rondeur d'un cercle ; dans les têtes de femme, il s'allonge en amande. Tout conventionnel aussi, le contraste des tons qui distingue la chair virile de la chair féminine. Le tout petit enfant de la scène d'intérieur n'est qu'une poupée aux membres mal attachés (fig. 118). Comme notre art du moyen âge, l'art grec n'est arrivé que très tard à reproduire avec succès la délicatesse des formes encore imprécises de l'enfance. Il y a aussi quelque maladresse dans l'en-

chevêtrement des corps et des jambes de chevaux; telle jambe blanche du troisième cheval fait saillie sur la jambe noire du second (fig. 118).

A ces incorrections près, le dessin est exact et ferme, voire même, dans le rendu des mains et des pieds, d'une certaine élégance; mais son principal mérite, c'est que le mouvement y est saisi avec une singulière justesse, qui va jusqu'à lui donner, par endroits, un caractère très expressif. Voyez par exemple cette tête d'homme où l'on croit deviner celle du membre de la famille qui est le plus particulièrement atteint par le coup que la mort vient de frapper (pl. XII); voyez aussi cette femme qui nous a paru être la mère de la morte (fig. 119). Dans ces longs voiles où elle s'est drapée et surtout dans toute sa pose, dans cette main qu'elle porte à son menton et dans cette autre qu'elle laisse retomber, par un geste d'abandon, sur ses genoux, quel air de découragement, de douleur méditative et concentrée! Le peintre s'est proposé de traduire certains sentiments et il y a réussi. Il a su mettre de la variété dans les attitudes et le groupement de ses personnages, tout en acceptant les données traditionnelles que comportaient ces représentations. Nulle part enfin il ne fait preuve de plus d'adresse que dans ses figures d'animaux. Les chevaux ont la tête fine et les formes pleines, leurs jambes sont sèches et nerveuses. Il en est de même pour les mulets, dont nous n'avons plus guère que les têtes; mais celles-ci ont bien la forme et la physionomie qui caractérisent cette espèce (fig. 120); on les distingue, à première vue, des têtes de cheval.



119. — Peinture sur plaque de terre cuite.
Antike Denkmaeler t. II, pl. X, 1.

Le dessin est ici plus libre et plus ferme que dans les plus récentes même des tablettes corinthiennes. Il est pourtant possible que celles-ci ne soient pas ou ne soient guère plus anciennes que les plaques attiques. Le riche Eupatride qui a ainsi décoré la tombe de sa femme a pu en commander le décor à Eumarès ou à quelqu'un de ses élèves, tandis que les tablettes suspendues dans l'enceinte de Poseidon et d'Amphitrite étaient, presque toutes, achetées pour quelques oboles à des peintres au rabais, fournisseurs ordinaires d'un public de paysans

et de matelots[1]. L'art était d'ailleurs plus avancé, au sixième siècle, dans l'Athène des Pisistratides que dans cette industrieuse Corinthe où aucun artiste de premier ordre ne donnait l'exemple des initiatives fécondes.

C'est à la même série d'images qu'appartient une autre plaque maintenant au Louvre, qui a été trouvée sur la côte méridionale de



117. — Peinture sur plaque de terre cuite. *Denkmæler*, t. II, pl. IX.

l'Attique (fig. 118). Elle a dû, elle aussi, être l'ornement d'une tombe[2]. Les procédés d'exécution y sont les mêmes que dans les tableaux ci-dessus décrits. Les figures sont noires, avec traits incisés, avec des engobes blancs pour les chairs des femmes et pour quelques accessoires. Il y a, par endroits, des rehauts violets.

1. C'est de ces artisans (οἱ τὰ πινάκια γράφοντες) qu'Isocrate dit dédaigneusement que l'on ne peut pas songer à les considérer comme cultivant le même art qu'un Zeuxis ou un Parrhasios, pas plus que l'on ne saurait assimiler un *coroplathe* ou fabricant de figurines en terre cuite à ce Phidias qui a sculpté l'image d'Athéna (*Sur l'antidosis*, § 2).

2. Benndorf, *Griechische und Sikelische Vasenbilder*, p. 3-17, pl. I. A. Dumont, *Les Ceramiques de la Grece propre*, t. II, p. 10-15. Pour les inscriptions, voir Benndorf.

Ce qui est représenté, c'est une scène d'exposition (πρόθεσις). Tout en rendant le mouvement avec une justesse expressive, le dessin est ici plus négligé que dans les plaques d'Athènes; il a été tracé d'une main moins sûre, ce qui donne à l'ensemble un air plus archaïque. Ce qui est particulier à cette tablette, c'est la multiplicité des inscriptions; elles y définissent le caractère et le rôle de presque chaque personnage. Le défunt n'était probablement pas encore marié. C'est la mère METEP, qui, comme la plus proche parente, tient entre ses mains la tête du mort chéri et donne le signal de la plainte, ainsi que le fait l'épouse, Andromaque, dans le deuil mené autour du lit funèbre d'Hector, à la fin de l'*Iliade*[1]. Sont aussi désignés de la même manière la sœur, le frère, le père, les deux grand'mères, une pleureuse, etc. Deux fois revient, sous deux formes différentes, OIMIOI, OIMIOS l'interjection οἴμοι *hélas!* Restent une ou deux légendes qui ont été diversement expliquées. Les lettres ⅃OLVTOS qui se lisent sous la couche même, paraissent appartenir à un mot dérivé du verbe ὀλολύζω, ὀλολύττω, gémir. Ce serait comme le titre général du tableau : *la lamentation*[2].

Les musées d'Athènes et de Copenhague renferment maints débris d'autres plaques du même genre[3]. Ils indiquent, par leur nombre même, combien fut à la mode, au sixième siècle, dans l'architecture funéraire, ce genre de décoration. D'autres fragments, trouvés en Attique, attestent que l'habitude de consacrer dans les temples des tablettes peintes n'était pas moins répandue à Athènes que chez les Corinthiens. Trois d'entre eux sont le reste d'un tableau qui représentait l'apothéose d'Héraclès[4]. Sur l'un, on a la tête et le torse du héros et de son jeune cocher Iolaos. Les noms des deux personnages sont inscrits dans le champ (fig. 120). Sans être encore affranchi des conventions archaïques, le dessin a ici de l'ampleur et de la liberté. C'est ce qui frappe surtout dans le morceau où sont conservés la tête et le col des chevaux attelés au char (fig. 121).

Une autre plaque qui, comme la précédente, provient de l'Acropole,

1. Ἧσιν δ' Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἦρχε γόοιο
Ἕκτορος ἀνδροφόνοιο κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα (*Il.* XXIV, 723).

2. Outre la plaque trouvée au cap Colias, le Louvre possède encore deux autres tablettes peintes qui représentent l'exposition funéraire. L'une d'elles est presque complète; mais l'exécution n'en est pas très soignée. Les chairs des femmes n'y sont pas peintes en blanc.

3. Benndorf, *Gr. und Sikel Vas.*, pl. II.

4. Benndorf, *Gr. und Sik. Vas.*, pl. III.



118. — Peinture sur plaque de terre cuite, Louvre. Dessin de M. Evrard.

y avait sans doute été exposée dans l'enceinte du vieux temple d'Athéna. On y voyait la déesse montant sur son char (fig. 121), et, devant celui-ci, Hermès debout, le caducée en main. Le peintre qui avait exécuté ce tableau en avait été assez content pour tenir à le signer : ΣKVΘEΣ EΛD αψεν. Il y a une singulière ressemblance entre cette peinture et tel bas-relief votif d'Athènes où nous avons signalé une recherche naïve de la grâce[1]. Même tracé du profil, avec un nez très long et très pointu, avec un menton qui est en retrait sur la lèvre; même disposition des lignes menues et serrées qui dessinent les plis de la draperie. L'usage de ces plaques ne cessa point avec le sixième siècle; on a les débris de plusieurs carreaux où les figures se détachent en clair sur un fond noir[2].



119. — Peinture sur plaque de terre cuite. Benndorf, pl. III, 1.



120. — Peinture sur plaque de terre cuite. Benndorf, pl. III.

Nous ne sortirons pas des limites que nous nous sommes imposées

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 314.

2. Benndorf, *Gr. und Sik. Vas.* pl. IV, 2; V, 3. Les fragments de plusieurs de ces plaques, des bas-reliefs peints de vives couleurs, ont été publiés par Mlle Hutton. Ils représentaient Athéna sous divers aspects, Athéna Ergané filant sa quenouille ou Athéna Promachos s'élançant sur son char (*Journal of Hellenic studies*, 1897, p. 306-318, 10 figures dans le texte, pl. VI-VII).

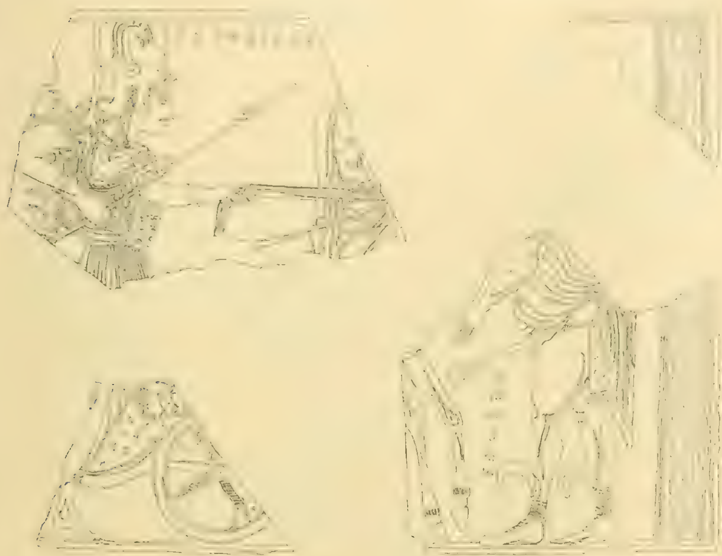
Hachette et Cie



PEINTURE ATTIQUE SUR BRIQUE

en étudiant une peinture sur argile, trouvée en 1885 à l'Acropole, qui représente un jeune guerrier armé de la lance dans l'acte du combat pl. XIII[1]. Elle paraît dater des premières années du cinquième siècle. La forme du casque et la figure du satyre qui décore le bouclier rappellent la manière des peintres Nicosthénès, Pamphaios et Kachrylion, avec qui commencent, vers ce temps, les vases à figures rouges.

L'aspect est ici tout autre que dans les monuments ci-dessus décrits. Il ne s'agit plus d'une plaque mince, faite pour être encastrée



121. — Peinture sur plaque de terre cuite, Benndorf, pl. IV, 1.

dans un mur, à la façon d'une frise, ou pour être suspendue contre sa paroi. Ici, c'est une vraie brique, dont il ne subsiste d'ailleurs plus guère que la moitié. Cette brique a 0 m. 06 d'épaisseur, 0 m. 52 de large et, dans son état actuel, 0 m. 39 de haut. Quand elle était intacte, la hauteur totale devait en être d'environ 0 m. 70. La tranche supérieure de ce carreau est décorée d'un entrelacs peint en rouge et en noir; elle était donc visible. Les inscriptions, que l'on n'a pas déchiffrées sans peine, ne nous aident pas à deviner où était placée

1. O. Benndorf, Πίναξ ἐκ τῆς ἀκροπόλεως Ἀθηνῶν (Ἐφημ. ἀρχ. 1887, p. 115-130 et pl. VI. Notre planche XIII reproduit la planche de l'*Ephemeris*.

cette brique. Il y a là une de ces acclamations qui se rencontrent si fréquemment sur les vases peints. Le mot ΚΑΛΟΣ se lit à droite de la tête du soldat : mais, à gauche, c'est comme un fouillis de lettres où l'œil se perd au premier moment. On a fini par s'y reconnaître : c'était d'abord un certain Mégaclès qui avait bénéficié de l'épithète *καλός*; puis son nom a été effacé pour faire place à celui de Glaukythès. Nous ignorons et quels étaient ces personnages et pourquoi s'est faite cette substitution

La face de la brique qui était exposée au regard avait reçu une couche d'un blanc qui tirait légèrement sur le jaune et, dans ce champ, deux bandes, l'une noire et l'autre rouge, encadraient la figure. Pour celle-ci, le peintre n'avait employé, en sus du blanc qui formait le fond, que deux autres couleurs, le noir et un rouge d'ocre. C'est avec ce rouge que sont peints les nus, dans le corps du jeune homme, tandis que la draperie qui lui serre les reins et qui lui tombe derrière les cuisses est d'un noir franc. Le satyre dansant qui orne le bouclier est nu, lui aussi; mais c'est de noir qu'est teint son corps; sa longue queue est rouge, d'un rouge plus sombre que la peau du soldat. Un trait noir cerne partout les contours. Dans l'intérieur des figures, les détails de la musculature ou les plis de la draperie sont indiqués, sur le rouge, par de fines lignes noires, sur le noir, par de légers traits incisés qui laissent reparaître le blanc du champ. C'est aussi dans ce blanc qu'ont été réservés le globe de l'œil, l'intérieur de l'orbe du bouclier, le timbre et le cimier du casque.

S'il nous faut renoncer à savoir de quel ensemble faisait partie cette peinture, voici d'autres tableaux, un peu antérieurs peut-être, où la technique est sensiblement pareille et dont la destination est indiquée par les circonstances mêmes de la découverte. Ce sont des plaques d'argile sur chacune desquelles sont peintes une, deux ou trois figures; elles ont été recueillies dans les décombres du très curieux temple qui a été récemment dégagé et étudié à Thermos, en Étolie[1]. Le bois et la terre cuite y jouaient encore un très grand rôle dans la construction et dans la décoration; c'est un des plus anciens monuments où nous puissions étudier les méthodes de l'architecture dorique naissante. Il date au plus tard de la première moitié du sixième siècle et ce que l'on y a retrouvé de sculpture dénonce l'influence du style de

1. Sotiriadès, ἀνασκαφαὶ ἐν Θέρμῳ (Ἐφ. ἀρχ. 1903, p. 72-96 et pl. II-VI). Dans la *Revue archéologique* (1900², p. 312-315), il a été donné un résumé de la relation des fouilles de Sotiriadès.

Hachette et Cie



MÉTOPE DU TEMPLE DE THERMA

Peinture sur plaque d'argile

l'école péloponnésienne[1]. Il n'est pas douteux que les plaques de Thermos aient fait fonction de métopes dans la frise extérieure ; elles devaient être enchâssées dans des triglyphes de bois. La plupart d'entre elles ont été brisées en très menus morceaux. On a réussi pourtant à en restituer cinq, sinon complètement, tout au moins de manière à en saisir la disposition générale.

Chaque image était entourée d'une double bordure, une bande rouge qui était cachée, en tout ou en partie, sous le cadre de charpente, et une bande d'un rouge plus foncé, sur laquelle se détachaient en blanc une file de disques ou de rosaces. Ce blanc, celui du fond, est d'un ton crémeux : un blanc plus foncé a servi pour représenter les chairs des femmes. Celles des hommes sont coloriées en rose. Dans le vêtement et les accessoires, le pourpre de la broderie intérieure voisine avec le noir. Dans un des tableaux, le pied d'un siège est peint en jaune.

Voici les sujets que l'on a relevés sur les cinq plaques qui se sont laissé restaurer : 1° Le masque de la Gorgone. La langue est pendante, entre deux rangées d'énormes dents. Du menton se détache une barbe qui tombe en grosses mèches alternativement rouges et noires.

2° Un chasseur qui rapporte, pendus à une perche posée sur ses épaules, un sanglier et un cerf. Sa main gauche aide à soutenir la perche. Sa main droite tient l'arc. Il est vêtu d'une tunique courte qui, serrée à la taille par une ceinture, laisse nus les bras et les jambes à partir du milieu de la cuisse. Le col, les manches et le bas de la tunique sont ornés de chevrons, d'entrelacs et de rosaces qui figurent les broderies de l'étoffe (pl. XIV)[2].

3° Persée, les ailes aux mollets, fuit devant les Gorgones. Coiffé du πῖλος ou bonnet pointu, il est habillé de la même tunique courte que le chasseur et celle-ci est décorée de la même façon. Dans une corbeille logée sous son bras droit, il porte la tête de Méduse.

4° Deux femmes, debout, le corps serré dans des tuniques longues qui laissent les bras nus, se penchent l'une vers l'autre et semblent causer. Il devait y avoir entre elles un personnage plus petit ; mais il manque là un grand morceau de la plaque. Les cheveux, maintenus au-dessus du front par un bandeau en lourdes tresses sur le dos et sur la poitrine. Derrière les deux femmes, leurs noms étaient inscrits. On ne distingue plus que celui de droite, Χελιδών, *l'hirondelle*. Était-ce l'his-

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 516-518, fig. 265, 266.
2. Notre planche XIV reproduit la pl. III de l'*Ephemeris*.

toire de Philomèle et de Procné qui était mise là en scène, et peut-on supposer, entre les deux femmes, le cadavre de l'enfant Itys? Si l'inscription de gauche était restée lisible, on saurait sans doute à quoi s'en tenir. Dans l'état actuel du monument, il est difficile de se prononcer.

5° Une dernière plaque a été plus maltraitée encore. Elle représentait trois personnages assis côte à côte sur un large trône aux pieds massifs. Deux des têtes sur trois ont disparu, mais ce ne peuvent être là que des divinités. C'est ce dont nous avertissent la pose même de ces figures, l'ampleur du siège qu'elles occupent et surtout la richesse des vêtements qu'elles portent. Ceux-ci sont couverts de dessins compliqués, chevrons et palmettes, rosaces et méandres. Il y a des bandes où l'on voit des griffons affrontés à droite et à gauche d'un cratère. Ailleurs ce sont des carrés où alternent, sur fond rouge, l'image du griffon, et, sur fond noir, celle du symbole de la foudre. On sait que le temple était consacré à Apollon. Il est donc naturel de reconnaître dans les trois divinités ainsi réunies Apollon, Artémis et Latone. La seule tête conservée est une tête de femme.

Les conventions ne diffèrent pas, à Thermos, de celles que nous avons notées dans les peintures attiques sur argile; mais le contour, marqué de même par un trait noir, n'a pas ici la même décision. Le pinceau de l'artiste étolien a omis d'indiquer par des traits plus légers, à l'intérieur des figures, la saillie des gros muscles et le jeu des articulations. Le mouvement est saisi avec une certaine justesse; mais le dessin manque d'accent. Je ne sais si ces métopes sont beaucoup plus anciennes que les frises dont se paraient les tombes des Eupatrides athéniens; mais elles relèvent d'un art qui est moins en voie de progrès. Ce qui en fait surtout l'intérêt, c'est que la technique s'en distingue, mieux que dans les autres peintures contemporaines, de celle des vases peints. Il n'y a pas ici de lignes incisées dans les noirs et le pinceau a moins usé de ces rehauts violets qui, dans la poterie corinthienne, semblent souvent n'avoir été semés dans le champ que pour amuser l'œil du spectateur. Partout des tons unis, dont chacun a été affecté à la partie de l'image où sa présence en paraît le mieux justifiée. L'aspect général se rapproche davantage de celui que devaient présenter les fresques contemporaines.

C'est encore pour nous aider à deviner ce que pouvait être, au cours de l'âge archaïque, la peinture d'histoire que nous consulterons le décor des sarcophages de Clazomènes. Il a été trouvé ailleurs, à

Samos par exemple, des cuves en terre cuite qui ont servi à l'inhumation des morts ; mais, sur aucune de ces cuves, il n'y a la moindre trace de peinture. La mode de cette ornementation en couleur paraît avoir été particulière à la ville de Clazomènes[1]. Le musée britannique possède, il est vrai, un sarcophage ainsi historié qu'il a acquis comme provenant de Camiros ; mais on a des raisons sérieuses de révoquer en doute l'exactitude de ce renseignement[2]. Ce sarcophage étant d'ailleurs semblable de tout point à ceux qui ont été recueillis à Clazomènes, il n'y a pas lieu de l'en distinguer et de l'en séparer. Tous les musées de l'Europe possèdent aujourd'hui des exemplaires plus ou moins bien conservés de ces curieux monuments ; on en a, récemment, compté et décrit jusqu'à vingt-six[3]. Nous ne nous proposons pas d'en étudier ici la technique ; c'est plus tard que la question se posera, à propos de ces vases de Rhodes et des autres ateliers de la Grèce d'Asie auxquels, pour tout ce qui est de l'ornement et du mode de fabrication, lesdits sarcophages sont étroitement apparentés. Pour le moment, nous nous bornerons à chercher s'il n'est pas possible de reconnaître, dans maintes des scènes qui sont représentées sur les couvercles, sur les bords plats et à l'intérieur des cuves d'argile, maints thèmes que les peintres céramistes auraient empruntés à ces maîtres de la peinture ionienne, tels que Saurias de Samos et Boularchos, qui ne nous sont connus que par de brèves mentions éparses chez les écrivains de l'antiquité.

Le sarcophage dit de Camiros nous servira pour donner une idée des procédés d'exécution[4]. Ce n'est pas un des plus anciens que l'on

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 92-94, fig. 60.

2. La découverte du sarcophage n'est pas mentionnée dans les notes du vendeur, Biliotti, que possède le musée, ni dans celles de Salzmann, qui fouillait avec lui. Aucun des fouilleurs qui ont exploré les nécropoles de l'île de Rhodes n'y a jamais rien trouvé de semblable. Comme le suppose Joubin, Biliotti, pour augmenter le prix de la collection d'antiquités qu'il cédait au musée, y aura joint cet objet acheté à quelque marchand de Smyrne ou de Rhodes, qui l'avait acquis à *Vourla*, sur le golfe de Smyrne, près du site où fut Clazomènes.

3. Toute la question de ces sarcophages a été traitée avec une connaissance très précise des monuments et avec beaucoup de méthode dans la thèse latine d'André Joubin, *De Clazomeniis sarcophagis*, in-8°, Paris, Hachette, 1901. Nous renvoyons à ce mémoire pour la liste et la classification des monuments et pour l'indication des différent recueils où ils ont été publiés et étudiés. Il y aurait aujourd'hui quelques additions à faire à la liste dressée par Joubin. C'est ainsi qu'un nouveau sarcophage a été acquis par le Musée de Berlin, figuré dans les *Antike Denkmæler*, t. II, pl. 58, et décrit par K. Zahn (*Jahrbuch*, t. XXIII, 1908, p. 169-180).

4. A. S. Murray, *Terracotta sarcophagi greek and etruscan in the british Museum*, in-4°, Londres, 1898 ; p. 15-20 et pl. VIII.

connaisse, mais, si nous le faisons figurer en première ligne, c'est à cause de la sobriété relative de son décor, dont le caractère se laisse ainsi saisir à première vue mieux que là où il est plus compliqué; c'est aussi en raison de l'excellente conservation du monument.

Ces sarcophages sont d'énormes cuves dont la longueur varie de 2 mètres à 2 mètres 30[1]. Elles ont été façonnées et cuites en deux pièces, la cuve même et le couvercle. Celui-ci, plus voisin de la surface du sol que l'auge qu'il surmontait, plus exposé aux chocs de la charrue dans un terrain où la culture ne s'est jamais interrompue, a presque toujours disparu. Un seul couvercle nous est arrivé intact, c'est celui du beau sarcophage qui est conservé à Londres. La terre dont sont faits ces coffres est assez grossière; mais dans les parties où elle devait être décorée, elle a été enduite d'une couche d'argile rouge plus fine, délayée dans l'eau; puis les surfaces ainsi préparées ont été soigneusement polies et ensuite revêtues d'une couverte blanche sur laquelle ressortent les dessins d'ornement et les figures. Pour l'exécution de celles-ci, deux méthodes ont été employées, la méthode de la silhouette tout entière opaque, comme sur la plupart des vases à figures noires, et celle de la silhouette transparente, des blancs réservés, où le contour extérieur et les détails intérieurs sont indiqués par des lignes qu'a tracées la fine pointe de la brosse. Les deux méthodes sont parfois appliquées concurremment dans une même figure. C'est ce dont nous avons plusieurs exemples dans ces sarcophages (fig. 122). Les corps des animaux qui occupent le bas du champ sont peints en silhouettes opaques et les têtes en silhouette claire. Ailleurs, dans deux bustes qui se font face d'un bord de la cuvette à l'autre, le visage et le cou de cette bordure ne sont que des dessins au trait, tandis que les cheveux sont figurés par des touches de couleur, Pl. XV. Dans les parties qui sont ainsi coloriées en plein, c'est parfois le blanc du fond, gardé en épargne, qui donne certains effets; ainsi, dans le corps du taureau, c'est lui qui représente les taches de la robe. Ailleurs, le modelé de la forme est rappelé par des traits blancs que le pinceau

1. Meurer a cru pouvoir induire de la forme et du décor des sarcophages de Clazomènes que, tout au moins pendant la cérémonie funéraire, ces sarcophages étaient dressés debout et ouverts, comme en Égypte les caisses de momies (*Iahrbuch*, t. XVII, 1900, p. 65-68). Il n'y a rien, dans les rites traditionnels des funérailles grecques, qui autorise cette hypothèse, et ce qui achève de la rendre inadmissible, c'est le poids très lourd de ces cuves. Elles ne pouvaient pas se manier, pour passer de la position verticale à l'horizontale, avec la même facilité que les coffres en bois ou en carton dans lesquels était enfermée la momie égyptienne.

Hachette et Cie



UN SARCOPHAGE DE CLAZOMÈNES

Détails de la peinture

est venu poser en surcharge par-dessus la couleur ; c'est ainsi qu'est marquée, chez deux lions, l'articulation de l'épaule. Nulle part on ne rencontre de traits incisés. Le peintre, avant de mettre en couleur, traçait sur l'argile humide l'esquisse de sa composition. Il prenait cette précaution pour toutes les figures de quelque importance.



122. — Vue d'ensemble des plats-bords de la cuve d'un sarcophage. *Alte Denkmæler*, t. II, pl. 26. Musée de Berlin.

Pour remplir les contours ainsi inscrits sur la terre, le peintre paraît s'être servi partout d'une même matière colorante ; mais celle-ci, d'un sarcophage à l'autre et souvent, dans un même sarcophage, du chevet au pied, d'un bord de la cuve à l'autre, a donné des tons assez différents. Ici, l'on trouve du brun, un brun rougeâtre qui est, par endroits,

presque du noir (pl. XV). Ailleurs le rouge est très franc. C'est par l'action de la flamme que l'on explique ces variations de la teinte. Suivant que la couleur a, dans le four, été attaquée par un feu plus ou moins vif, elle a passé du noir au rouge. Pour de si énormes masses, la cuisson, malgré l'adresse des ouvriers, n'a pu être partout uniforme. Il y a eu des parties brûlées. Sur ce ton fondamental les peintre a mis, avec discrétion, quelques rehauts d'un rouge violet ; c'est ce qu'il a fait pour le sabot des chevaux, pour les armes des guerriers et pour quelques autres accessoires. Quant au blanc, il en usait pour ses fonds et pour des retouches au pinceau qui rendaient le service que, dans les vases à figures noires, on demandait aux lignes gravées à la pointe.

Un thème qui revient sans cesse sur ces coffres, c'est un de ceux que l'art grec a pris à l'art oriental et qu'il a le plus fidèlement transcrits, c'est le groupe formé par deux lions affrontés ou adossés ou par deux de ces fauves occupés à menacer ou à dévorer un animal, cerf, bouquetin ou taureau (fig. 122). La peinture murale, elle aussi, a dû user souvent de ce motif, que l'on peut étendre ou resserrer à volonté, pour meubler les champs secondaires des pans de murailles, les espaces qui restaient libres entre ceux que garnissaient des scènes à personnages nombreux. Ce thème, le sarcophage dit de Camiros en offre deux des variantes les plus usuelles. C'est, en bas, deux lions adossés, suivant la formule que préfère l'art égyptien, et, en haut, entre deux lions affrontés, à la manière assyrienne, un taureau qui baisse la tête et va frapper de la corne. Dans ce dernier groupe, le dessin des lions est très conventionnel, tandis que celui du taureau est juste et franc. C'est d'après nature que le peintre a représenté celui de ces animaux qu'il avait sous les yeux, dans la vie quotidienne ; quant à la silhouette du lion passant, il l'a empruntée aux étoffes et aux tapis chaldéens. Comme exemples du sentiment de la vie que possède l'artiste, on peut encore citer le sanglier et la truie qui fouillent la terre du groin, sur un autre sarcophage (fig. 122). Il en est de même du sanglier qui, ailleurs, tête baissée, fait face au lion (pl. XV). A côté des animaux réels, on rencontre aussi, sur les bordures des cuves, tous ces êtres composites auxquels a donné naissance la fantaisie des Égyptiens et des Chaldéens, le Sphinx, le Griffon, la Sirène, la Harpyie, Pégase, le Satyre à queue de cheval. Sur un sarcophage du musée britannique, les deux registres entre lesquels se partage la décoration du couvercle sont séparés par un bandeau d'une faible hauteur que remplit une

longue suite de ces créatures factices, figurées les unes en marche et les autres au repos, accroupies ou debout[1].

C'est à la même catégorie qu'appartiennent des personnages ailés qui apparaissent souvent dans ce décor où ils jouent divers rôles. Au chevet d'un sarcophage de Berlin, le centre du bandeau est occupé par le génie féminin que les archéologues appellent l'*Artémis persique*; de chaque main, la déesse tient la queue d'un lion qui



123. — Fragment du décor d'un couvercle. Murray, *Terra cotta sarcophagi*, pl. 1

semble faire effort pour échapper à cette prise (fig. 122). Ailleurs, au-dessus de chars en course volent à tire-d'aile des personnages ailés de sexe indécis dans lesquels on a voulu voir soit des *Nikés*, soit des personnifications de l'*Agon*, de la lutte pour le prix (fig. 124). Une curieuse image, unique en son genre, c'est celle d'un monstre que l'on prend, à première vue, pour un satyre; mais, dès que l'on analyse les éléments qui entrent dans sa composition, il cesse de paraître avoir droit à ce titre. De l'homme, il a le visage, avec un gros nez d'une forte saillie, la barbe, les bras et les mains; c'est du cheval qu'il tient la longue crinière qui surmonte son crâne et flotte sur ses

1. MURRAY, *Terracotta sarcophagi in the british Museum*, pl. 1.

épaules, la croupe arrondie où s'attache la queue, des jambes sèches et le sabot qui les termine. A vrai dire, c'est un centaure; mais les deux natures qui s'unissent dans ce type sont ici mêlées dans d'autres proportions et d'après un autre principe que chez le centaure classique. Les peintres céramistes de Clazomènes ne s'en sont d'ailleurs pas tenus à ces images purement décoratives; ils se sont appliqués à représenter la figure humaine dans tout le feu de l'action, dans la variété des attitudes que lui imposent les exercices gymnastiques et les péripéties des batailles. Sur le couvercle du sarcophage de Londres, il y a deux grandes compositions dont chacune comprend, sans compter les chevaux, une vingtaine d'acteurs. En haut, c'est une course de chars (fig. 123). L'artiste a peut-être eu une double raison de choisir ce thème, que nous voyons d'ailleurs reparaître dans d'autres compartiments du décor de cette cuve et aussi sur d'autres sarcophages. D'une part, à ces Grecs d'Ionie qui s'étaient familiarisés, dès l'enfance, avec les tableaux de l'épopée, il rappelait un des épisodes de l'*Iliade*, les jeux que célèbre Achille aux funérailles de Patrocle; ce qui semble indiquer ici un souvenir du poème, c'est que, au milieu même de la scène, on croit reconnaître l'aventure de Dolon, saisi, après sa campagne d'espionnage dans le camp des Grecs, par Ulysse et Diomède, qui vont lui donner la mort. D'autre part, chez ces antiques familles des Codrides et des Néléides qui prétendaient faire remonter leur origine aux héros d'Homère et qui avaient longtemps fourni leurs chefs aux cités ioniennes, le rite des obsèques princières comportait peut-être encore au sixième siècle, en mémoire du passé, des jeux de ce genre. Au-dessous du champ où ceux-ci sont représentés, le défilé des lions et des monstres imaginaires. Puis vient un second tableau, où les personnages sont plus nombreux encore et les mouvements plus violents. C'est une bataille, ou plutôt une charge de cavalerie (fig. 123). Les cavaliers sont coiffés, non d'un casque, mais d'un haut bonnet qui peut avoir été fait, soit de feutre, soit d'une peau de bête; un très gros carquois ou peut-être un large fourreau est attaché au flanc des chevaux. Emportés dans un galop furieux, ces cavaliers brandissent les uns des lances et les autres un long sabre avec lequel ils attaquent des fantassins couverts du casque et de la lourde armure qui caractérisent, vers ce temps, l'hoplite grec. Atteints par cette arme redoutable, plusieurs de ces hoplites, blessés, sont tombés à terre. Leurs camarades s'empressent autour d'eux. Ils les protègent de leurs larges boucliers, pour empêcher les chevaux de les fouler aux pieds

et l'ennemi de les achever (fig. 123). Nous ne pouvons reproduire ici qu'un fragment de cette scène si vivante; il y a d'ailleurs, à la droite du champ, bien des lacunes. Quoique à très petite échelle, le croquis ci-joint donnera une idée de l'ensemble du décor de ce couvercle, le seul qui nous soit ainsi parvenu tout entier[1].

Que représente ce tableau? Ce n'est point un de ces combats célébrés par Homère que sculpteurs et peintres se sont complu à figurer dans les frontons des temples et sur le flanc des vases. Il y a ici, chez les cavaliers, plusieurs traits qui dénoncent des barbares[2] : c'est le carquois énorme qu'ils ont à portée de la main, le bonnet qui les coiffe et l'arme dont ils se servent, très différente de la courte épée grecque. On est fondé à chercher ici un souvenir de ces invasions



124. — Fragment d'une course de chars. Murray, *Sarcophagi*, pl. VI.

des hordes cimmériennes qui ont désolé l'Asie Mineure vers le milieu du septième siècle. L'élan fougueux de cette charge correspond bien à l'expression, ἐξ ἐπιδρομῆς ἁρπαγή, « ravage par incursion », dont Hérodote se sert pour définir le caractère des *raids* que les envahisseurs scythes exécutèrent alors à travers les riches campagnes de l'Ionie et de la Lydie[3]. On a dû continuer longtemps à parler, dans les vallées de l'Hermos et du Méandre, des courses meurtrières de ces bandes sauvages, à raconter aux enfants les terreurs que leurs pères avaient éprouvées et les désastres qu'ils avaient subis. Les épisodes de ces luttes sanglantes seront devenus un des lieux communs de la peinture ionienne, comme plus tard, après les guerres médiques, les

1. Deux compositions semblables décoraient la face opposée du couvercle; mais elles sont plus effacées et n'ont pas été reproduites.

2. C'est Murray qui, lorsqu'il a donné aux *Monuments Piot* (1897, p. 27-52, pl. IV-VII) la primeur du beau sarcophage que venait d'acquérir le Musée britannique, a le premier énoncé cette conjecture, qui a été généralement acceptée. Il l'a reproduite dans les *Terracotta sarcophagi*.

3. Hérodote, I, 6.

artistes grecs, à Athènes et ailleurs, aimeront à mettre aux prises, dans leurs bas-reliefs, leurs fresques et le décor de leurs vases, les cavaliers perses et les hoplites grecs.

On remarquera les chiens qui courent sous le ventre des chevaux, comme s'ils les accompagnaient pour se jeter avec eux sur l'ennemi que chargent les cavaliers; mais on ne saurait leur attribuer ce rôle et voir en eux des auxiliaires dont l'intervention caractériserait la tactique d'une tribu de barbares. Les mêmes chiens se retrouvent, à la même allure, dans les courses de chars (fig. 124). De divers textes qui ont été cités à ce propos, il résulte que l'usage des chiens de combat était, à cette époque, très général en Asie Mineure, aussi bien chez les Grecs de la côte que chez les peuples qui habitaient l'intérieur de la péninsule, Cappadociens et Lydiens[1]. Les artistes ont vu là, dans le mouvement rapide et les folles randonnées de ces chiens ainsi lancés au milieu des scènes de guerre et des jeux gymniques, un motif pittoresque dont ils se sont emparés pour meubler leurs tableaux.

Outre cette grande scène de bataille, il y a, sur ce sarcophage et sur plusieurs autres, la figuration de nombreux combats entre guerriers grecs, fantassins luttant deux à deux ou bien soutenant l'attaque de personnages montés sur des chars ou de cavaliers qui, pour en venir aux mains, ont mis pied à terre. Parfois, comme dans les mêlées de l'*Iliade*, c'est au-dessus du corps d'un soldat blessé ou d'un cadavre que se croisent, entre adversaires qui se font face, les épées et les lances (fig. 125). Aux deux extrémités du champ, les chars, dans lesquels se tiennent debout les conducteurs; ils attendent les héros qui y remonteront la querelle une fois vidée. Il est difficile de ne pas voir là, comme dans cet épisode de la Dolonie qui se répète sur maints de ces sarcophages, un souvenir des batailles homériques.

Dans plusieurs de ces images, l'armure de l'hoplite comporte une pièce qui n'est pas, d'ordinaire, indiquée sur les vases où sont représentées des scènes du même genre. C'est une sorte de tablier qui, cloué sur l'orbe du bouclier, tombe en avant des jambes du combattant et lui descend jusqu'aux chevilles; il devait être fait de cuir, pour protéger efficacement les cuisses et les genoux contre le jet des pierres et contre les coups de lance portés de haut en bas (fig. 126). Pardessus la tunique courte, les hoplites ont la cuirasse; leurs mollets

1. Tous ces textes sont visés par MURRAY (*Monuments Piot*, t. IV, p. 29-30).

sont enfermés dans des cnémides qui montent jusqu'au genou. Le casque est celui que l'on appelle le casque corinthien, avec joues et nasal, avec un haut cimier, avec un long panache qui flotte par derrière plus bas que les épaules. Souvent ce casque est flanqué, à droite et à gauche, de deux cornes qui se dressent jusqu'au haut du cimier. Tel le casque d'Ulysse, dans l'*Iliade*; il a pour ornement deux dents blanches de sanglier[1].



125. — Combat singulier. *Denkmæler*, t. II, pl. XXVII, 2.

Les courses de chars, sans doute à cause du rôle qu'elles jouaient dans les jeux funéraires, sont un des thèmes qui reviennent ici le plus souvent. Sur les sarcophages dont la décoration est le plus simple, elles ne paraissent qu'au chevet, sur le large bandeau que forme là le bord de la cuve et il n'y a alors là que deux chars, séparés par un personnage unique, parfois l'Artémis dompteuse de monstres (fig. 123) parfois une déesse ailée, la *Nikè* (fig. 125). C'est là un abrégé de la scène, qui suffit à en évoquer l'image; mais, sur d'autres sarcophages, où le décor est plus compliqué, cette même scène, figurée sur le couvercle, sur les longs bords du coffre et sur ses parois intérieures, s'y développe en une suite de chars. Le peintre, d'ordinaire, s'est astreint à loger, au milieu de sa composition, un motif central, des deux côtés duquel les chars se suivent en sens opposé; mais ce motif n'a là qu'une valeur purement décorative. Il n'intervient que pour régler la symétrie de l'ensemble. Aussi n'a-t-il,

1. *Iliade*, X, 263-265.

souvent, aucun rapport avec le sujet où il est venu ainsi s'insérer. C'est ainsi que, sur le couvercle du sarcophage de Londres, c'est le meurtre de Dolon par Ulysse et Diomède qui occupe cette place. Or, cet épisode de l'*Iliade* n'a évidemment rien à faire ici. Nous ne saurions admettre qu'il s'agisse dans cette peinture de jeux célébrés en l'honneur de Dolon, jeux dont il n'est nulle part question, ni dans l'épopée, ni dans les poèmes cycliques[1]. Ailleurs le motif central se rattache mieux au tableau qu'il coupe en deux. Sur ce même sarcophage, ce n'est pas seulement la course elle-même et son bel élan que le peintre a figurés[2]; à l'intérieur de la cuve, il en a représenté les préparatifs. Les chars sont là, tout prêts pour le départ. Des conducteurs, les uns sont déjà debout sur le char et les autres ont encore un pied à terre. Devant chaque attelage, un hoplite qui brandit un fouet et semble le tendre au cocher; entre chaque couple de chars un serviteur qui, pour exciter les chevaux, bondit en jouant des castagnettes (fig. 126). Or, dans ce tableau, comme motif du milieu, il y a quatre hoplites qui paraissent exécuter une danse guerrière. Les deux qui sont les plus éloignés du centre se tournent le dos; les deux qui en sont le plus rapprochés se font vis-à-vis et entre eux se tient un jeune homme nu qui, comme pour régler leurs mouvements, joue de la flûte (fig. 126, au registre d'en bas). Cette sorte de *pyrrhique* devait avoir sa place marquée dans le programme de la fête funéraire.

Le tableau des plats-bords semble être, à première vue, une simple répétition de celui du couvercle; il y a pourtant des différences sensibles[3]. Là, au milieu, point d'autre motif qu'un personnage debout, qui forme la séparation entre les deux files opposées des chars en course. Ceux-ci partent des angles comme pour se rencontrer vers le point central de la bande. Peut-être le personnage ainsi posé en vedette personnifie-t-il le but vers lequel tendent tous ces attelages. Autre particularité curieuse : aux deux extrémités de la bande, il y a une colonne montée sur une base à gradins (fig. 124). Dans l'objet qui la surmonte, on a cru reconnaître un de ces grands vases de bronze (λέβητες) qui, dans le récit des jeux donnés en mémoire de Patrocle, sont mentionnés parmi les récompenses destinées aux vainqueurs. Un bouclier est posé contre la colonne et, de l'autre côté de ce support, dans une attitude contrainte, comme s'il était lié au fût, se tient un

1. La conjecture est de Murray.
2. Murray, *Terracotta sarcophagi*, pl. I et VI.
3. Murray, *Terracotta sarcophagi*, pl. VI.

personnage qui s'appuie sur un bâton (fig. 124). Ce seraient là les prix de la course, un *lébès*, un bouclier, un esclave[1]. Nous appellerons enfin l'attention sur un dernier détail, sur la coiffure des conducteurs de chars (fig. 124 et 126). Ceux-ci ont sur la tête une sorte de calotte qui colle au crâne, comme le fez turc et, en arrière de ce bonnet, il y a une houppe à plusieurs brins qui flotte au vent. La calotte était munie d'une aigrette, analogue à celle qui orne maintenant le fez,



126. — Préparatifs de la course et danse guerrière. Murray, *Sarcophagi*, pl. II.

mais plus ample et plus longue. On ne trouve pas ailleurs trace de cette mode locale.

Si, avec les combats de cavaliers et de fantassins, combats réels ou combats feints par manière de jeu, les courses de char sont le thème favori des peintres clazoméniens, il est un autre thème que l'on pouvait s'attendre à rencontrer dans ces peintures, celui de la chasse, plaisir princier que, comme les souverains orientaux, devaient goûter les hommes de noble race, dans les cités grecques. De fait, un seul sarcophage nous a conservé un tableau de chasse ; mais la maîtrise avec laquelle il est traité prouve que les peintres étaient familiers avec ce genre d'images. Deux chasseurs poursuivent le gibier. L'un est

1. L'esclave (c'est une femme dans l'*Iliade*), le lébès et le bouclier sont au nombre des prix proposés par Achille pour la célébration des funérailles de Patrocle (chant XXIII).

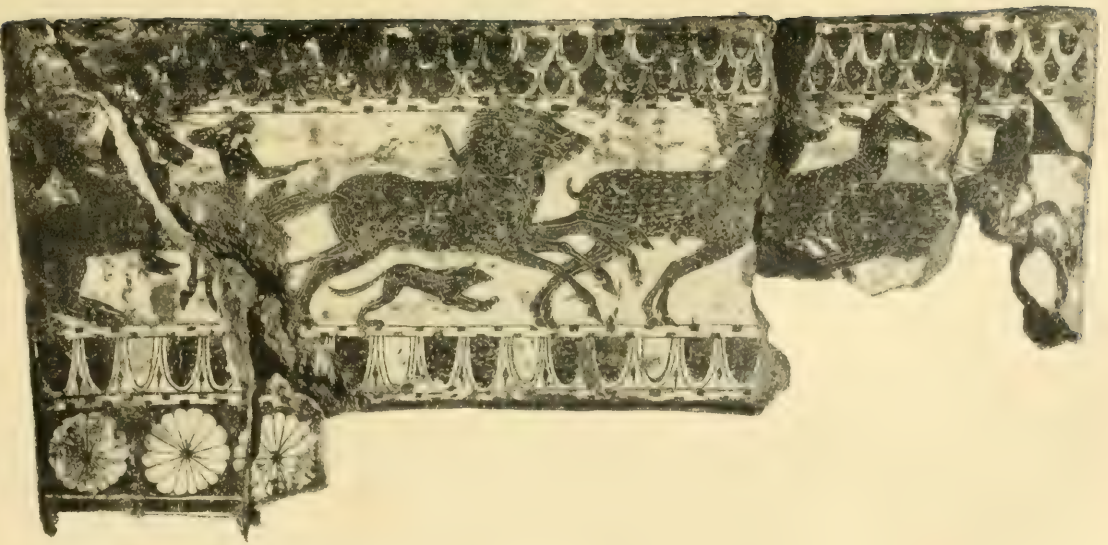
à cheval; l'autre est debout sur un char attelé de deux chevaux, sous lesquels court un chien. Devant eux des biches au pelage moucheté (fig. 127).

La figure humaine ne paraissait guère là que dans ces trois séries de scènes, les combats, les jeux gymniques et les chasses au gros gibier, puis aussi dans ces bustes que parfois encadrent des motifs d'ornement, sur les longs côtés des plats-bords (pl. XVI)[1]. Mais, auprès d'elle, dans ces champs qu'il avait à remplir, l'artiste distribuait les images des démons d'origine orientale et celles des animaux réels ou factices, ici passant par longues files et là groupés deux à deux ou trois à trois. Tout cela composait un décor qui offre une bien autre variété que celui des frises de terre cuite qui proviennent des tombes attiques. Sans même faire intervenir ici la dissemblance des génies et des goûts, on s'explique cette différence. Le choix de la forme qui a été adoptée pour les sarcophages doit avoir été suggéré aux Ioniens par la vue des caisses de momie qui se sont offertes à leurs yeux quand ils ont été voyager et trafiquer en Égypte[2]. Or, à l'intérieur et à l'extérieur de ces cuves, partout, sur leurs parois, sur leurs plats-bords, sur leurs couvercles, ils voyaient un décor très touffu, des scènes très nombreuses et très diverses. Ce décor, ils durent chercher à s'en inspirer, sinon pour en copier les types, qui étaient purement égyptiens, tout au moins pour donner à leur œuvre quelque chose de l'aspect riche et varié qu'il présentait. Ils trouvaient, à cette fin, d'abondantes ressources dans les motifs d'ornementation que leur avait transmis l'art mycénien et dans ceux que leur livraient les tapis, les ivoires et les autres objets de fabrication orientale ; ils en trouvaient d'autres, qui leur donnaient les moyens d'oser davantage, dans les tableaux où des maîtres contemporains mettaient en scène, soit sur les parois des édifices, soit sur des panneaux de bois, tantôt maints des épisodes de ces récits épiques qui avaient pris dans la Grèce d'Asie une forme littéraire et tantôt quelques-uns des événements dont l'importance et l'étrangeté avaient le plus vivement frappé l'imagination populaire.

Il est facile de comprendre comment le décorateur usait de ces modèles, des modèles exotiques et des modèles nationaux. Il en tirait

1. Des bustes tout semblables se retrouvent sur un autre sarcophage de Berlin (*Antike Denkmaler*, t. II, pl. 25).

2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 94. Bœhlau, *Altionischen und Italischen Nekropolen* in-4°, Leipzig, 1898) p. 14-15, Joubin, *De sarcophagis*, p. 76.



127. — Scène de chasse. *Denkmæler*, t. I, pl. XLV

des patrons, qui lui servaient ensuite à tracer sur l'argile, après une première et légère cuisson, l'esquisse de tout le décor. De chaque patron il obtenait, en la renversant, une double image. S'agit-il d'une de ces figures isolées ou d'un de ces couples de figures qui ornent les longs côtés des plats-bords, ces figures se répètent, d'une face à l'autre, toutes pareilles, mais tournées en sens contraire (pl. XVI). Dans les compositions qui se déploient sur toute la longueur du couvercle ou de la cuve, un parti semblable a été pris. Le motif central est souvent étranger au thème où il s'insère. Il ne joue guère là que le rôle d'un signe de ponctuation, à droite et à gauche duquel on voit se répéter, lancées dans des directions opposées, les mêmes figures, hoplites en marche, cavaliers ou conducteurs de chars. Si la surface ainsi décorée se laissait plier en deux comme une feuille de papier, les images, de l'une à l'autre moitié de la bande, se correspondraient assez exactement pour se recouvrir. C'est ce que l'on peut constater, notamment, dans la représentation des préparatifs de la course (fig. 126). La charge des Cimmériens est le seul de ces tableaux qui fasse exception à cette règle. Les chevaux y galopent tous dans le même sens d'un bout à l'autre du bandeau et, quoique telle figure de droite semble n'être qu'un calque d'une figure de gauche, il y a, d'une portion du champ à l'autre, des variantes sensibles. L'artiste a voulu faire de tous les personnages qu'il a groupés dans ce compartiment du décor un ensemble qui eût son unité. On a été frappé du caractère très particulier que ce tableau présente et qui le distingue des autres scènes figurées sur ces cuves ; on s'est demandé si nous ne nous trouverions point, par hasard, avoir là une réduction du fameux tableau de Boularchos, de celui où était figurée la rencontre que Pline appelle tantôt le combat (*prælium*) et tantôt le désastre (*exitium*) des Magnètes[1]. Dans tout ce qui subsiste de cette peinture, les hoplites grecs paraissent avoir le dessous, être sabrés et écrasés par les cavaliers barbares. C'est peut-être beaucoup s'avancer que de prononcer à ce propos le nom de Boularchos ; Pline ne dit pas que la bataille représentée par celui-ci ait été livrée et perdue contre les Cimmériens et d'autres textes font allusion à une guerre que les Magnètes du Méandre soutinrent contre les Éphésiens et où ils eurent beaucoup à souffrir[2]. Il paraît donc plus sage de renoncer à cette partie de l'hypothèse ; mais ce que l'on peut en retenir, c'est que, selon toute vraisemblance,

1. S. Reinach, *Revue des études grecques*, 1895, p. 175-179.
2. On trouvera ces textes réunis et discutés dans le mémoire de Reinach.

nous avons là, dans l'image de ce violent combat, une réduction, une copie plus ou moins libre de quelque ouvrage alors célèbre d'un des maîtres de la peinture ionienne.

Dans l'étude que nous avons entreprise des ornements et des images qui se rencontrent sur ces cuves, nous avons pu paraître considérer ces monuments comme contemporains les uns des autres. Ce qui justifie le parti que nous avons pris là, c'est que nous avons trouvé à peu près partout, dans la parure que le pinceau a étendue sur ces cuves, des extraits d'un seul et même répertoire. Par la distribution du décor et par le choix des motifs qui le composent, le style de tous ces peintres céramistes est d'une singulière uniformité. Toutes frappantes que soient les ressemblances, on ne saurait pourtant méconnaître qu'il y a aussi des différences; celles-ci sont même assez sensibles pour que l'on ait pu se proposer de ranger les sarcophages par ordre de date[1]. Dans la série que l'on a ainsi établie, on voit, d'un monument à l'autre, le décor s'étoffer, le dessin s'assouplir, les scènes se compliquer et la couleur, grâce aux retouches; donner aux parties peintes de la cuve un aspect plus riche et plus gai. Cette fabrication a certainement duré pendant un assez long temps; mais il est aussi difficile de dire quand elle a commencé que quand elle a pris fin. Il semble pourtant que l'on puisse attribuer à la seconde moitié du septième siècle les plus anciens de ces sarcophages et admettre que les derniers venus ne sont guère postérieurs à l'année 550. La campagne d'Harpagos, en 540, porta un coup funeste à la prospérité de l'Ionie. En tout cas, si cette industrie résista aux premières secousses de la conquête perse, elle ne dut pas survivre aux désastres qui suivirent, vers la fin du sixième siècle, la grande révolte de l'Ionie. Clazomènes fut alors assiégée et prise par Otanès et Artapherne[2]; ce fut sans doute à ce moment que ses habitants la quittèrent pour aller se fixer dans une île voisine, où ils se sentaient moins sous la main des nouveaux maîtres de l'Asie[3]. Dans l'émoi de cette émigration, les commandes durent cesser, les potiers et les peintres céramistes se disperser. On n'a pas un seul sarcophage dans le décor duquel se manifestent le style et le goût du cinquième siècle.

Le sarcophage de Londres est un des plus récents de ces monuments et peut-être le chef-d'œuvre de cette industrie. Or, dans la

1. Joubin, *De sarcophagis*, ch. II.
2. Hérodote, V, 123.
3. Pausanias, VII, III, 8. Strabon, XIV, I, 36.

représentation des courses de chars qui s'y trouve plusieurs fois répétée, on remarque une convention qui peut suggérer une conjecture vraisemblable sur la date approximative de ces peintures (fig. 125, 127). Le peintre tenait à faire comprendre que chaque char était attelé de deux chevaux; mais, dans la vue latérale qui était celle où il se plaçait, le cheval qui était le plus rapproché du spectateur couvrait et cachait son compagnon. Pour rendre sensible l'existence de celui-ci, l'artiste a imaginé de donner aux deux chevaux deux mouvements différents. Le cheval qui est tout entier visible porte la tête haute. Celui dont il masque le corps, baisse la tête. Cette tête se profile à côté et en dessous de la tête du premier cheval. C'est là un artifice naïf qui trahit l'embarras du peintre et qui témoigne en même temps de son ingéniosité. Un autre artiste ionien, le sculpteur du trésor de Cnide, à Delphes, aborde et résout avec aisance ce même problème[1]. Il nous a paru que celui-ci avait dû se mettre à l'œuvre entre 520 et 510; or, entre ce statuaire et le peintre qui a décoré le sarcophage en question, il semble bien y avoir au moins l'intervalle d'une génération. Nous nous trouvons ainsi conduit, par la voie de cette comparaison, à peu près au même résultat que par les données de l'histoire : c'est vers le milieu du sixième siècle que les ateliers de Clazomènes auraient produit leurs meilleurs ouvrages, pour se fermer bientôt après et ne plus se rouvrir.

§ 5. — LES CONCLUSIONS DE L'ENQUÊTE

Nous croyons avoir cité, au cours de cette enquête, ceux des monuments autres que les vases peints auxquels on peut demander de jeter quelque jour sur ce que fut la peinture grecque, jusqu'à la veille des guerres médiques. Il reste à dégager les quelques données qui paraissent ressortir de ces recherches.

Une première conclusion qui s'impose, c'est que la palette des peintres, pendant toute la durée de l'âge archaïque, a été très pauvre Dans les monuments que nous avons passés en revue, peintures sur pierre ou sur marbre, peintures sur argile fixées par le feu, nous n'avons pas trouvé trace de bleu, ni, par suite, de vert. Les seules couleurs que nous ayons rencontrées, c'est le blanc, employé pour les fonds et, à l'intérieur des figures, pour les retouches; c'est le

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 163, 165, 167-169.

noir, que les accidents de cuisson et les intempéries ont souvent plus ou moins altéré; c'est le rouge, qui comporte plusieurs nuances, d'une teinte de brique jusqu'au pourpre, jusqu'au violet. Ainsi se trouve confirmée l'assertion de Cicéron et de Pline que les peintres, jusqu'au temps de Zeuxis, dit le premier, jusqu'au temps même d'Apelle, assure le second, n'employaient que quatre couleurs[1]. Ces quatre couleurs, c'étaient, d'après Pline, le blanc et le noir, le rouge et le jaune, indication que confirme le témoignage des monuments que nous avons étudiés. S'il est vrai que, pour exécuter ces vastes fresques qui firent l'admiration de toute la Grèce, Polygnote ne se servait encore que de ces quatre tons fondamentaux, à plus forte raison ses prédécesseurs durent-ils s'en contenter.

Ce n'est pas sans surprise que l'on constate, dans toutes les peintures que nous avons passées en revue, l'absence du bleu, du bleu qui, par son mélange avec le jaune, donne le vert. Sans remonter aux décorateurs mycéniens, qui usaient largement du bleu[2], nous savons que, de très bonne heure, dans la Grèce classique, le bleu concourut avec le rouge à donner aux édifices leur parure polychrome, notamment dans les frises et les corniches des entablements doriques[3]; il a d'ailleurs, dans les creux des moulures, aussi bien tenu que les autres tons. Par la polychromie des sculptures de tuf et de marbre qui ont été trouvées à l'Acropole d'Athènes, sculptures qui datent du septième siècle et du sixième, il est prouvé que, dès lors, le bleu jouait aussi son rôle dans la coloration des statues, des hauts, moyens et bas-reliefs[4]. Si les peintres céramistes ne s'en sont pas servis, ce n'est pas que les matières colorantes qui le donnaient ne pussent subir l'épreuve du feu. Pour se convaincre qu'elles étaient aussi capables que d'autres de s'incorporer à l'argile par l'effet de la flamme du four, il suffit de se rappeler les figurines émaillées de l'Égypte, où les bleus et les verts ont tant d'éclat. D'ailleurs, en Grèce même, nous rencontrons des touches de vert et de bleu dans des ouvrages du même genre, par exemple dans les ornements en terre cuite qui formaient la corniche d'un des temples de Métaponte[5].

Si le bleu ne se rencontre nulle part sur ces stèles, ces tablettes et ces sarcophages, ce n'est donc point que les ouvriers du pinceau n'eussent

1. Cicéron, *Brutus*, XVIII, 70. Pline, H. N., xxx, 50.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, pl. XIII.
3. *Histoire de l'Art*, t. VII, Livre XIII, ch. iii, § 15.
4. *Histoire de l'Art*, t. VIII, pl. III, IV, V.
5. *Histoire de l'Art*, t. VII, pl. IX.

pas cette couleur dans leurs boîtes; c'est l'effet d'un parti pris de simplicité qui s'explique par les habitudes contractées lors des premiers essais de l'art naissant. Lorsque, vers le terme de la longue période pendant laquelle, après l'invasion dorienne, le génie plastique avait sommeillé en Grèce, on entreprit de projeter à plat, sur un fond, des figures d'hommes et d'animaux, on commença par ce que Pline appelle des *monochromes*, c'est-à-dire par des images qui s'enlevaient sur un champ clair, comme le fait au soleil, sur un mur, l'ombre portée d'un passant. Sur du blanc, on mettait du noir de fumée, du charbon pulvérisé. Quand on voulut soit remplacer le noir par un ton moins triste, soit y mettre quelques accents qui dessinassent le modelé de la forme ou les ornements de la draperie, on eut les ocres, ces terres argileuses qui, colorées par le peroxyde ou le sesquioxyde de fer, se trouvent partout en abondance. A l'état de nature ou traitées par la calcination, elles donnent à volonté des jaunes, des bruns et des rouges de nuances très variées. Éprouvait-on le besoin de faire ressortir davantage certaines particularités du costume et de l'équipement, on disposait de la pourpre, que, depuis longtemps, à l'école des Phéniciens, on avait appris à extraire de la coquille du murex.

Avec ces noirs et ces blancs, avec ces jaunes, ces bruns et ces rouges, le rouge de l'ocre et celui de la pourpre, le peintre composait des tableaux qui avaient leur harmonie. Cette harmonie était un peu sombre. Seuls les blancs, soit ceux des fonds, soit ceux qui furent bientôt employés pour les chairs des femmes, y mettaient quelques notes plus vives. Tout bornés que fussent ces moyens d'expression, les artistes et leur public s'en sont contentés jusque en plein cinquième siècle. Il n'est pas douteux qu'il n'en ait été ainsi dans la Grèce européenne; mais, malgré le témoignage des cuves de Clazomènes, on est tenté de croire que la peinture, en Ionie, n'a pas pu s'astreindre toujours à une sobriété aussi indigente. Les Grecs d'Asie se sont trouvés dans une meilleure situation que les Grecs d'Europe pour recueillir le legs de la civilisation mycénienne [1]. Ils ont pu s'approprier une plus large part des procédés de son industrie et de ses arts, des motifs et des types qu'elle avait créés. Or la palette des décorateurs de Mycènes et de Tirynthe, de Cnossos et de Phæstos, était beaucoup plus riche que celle des artistes de Corinthe et de Sicyone,

1. Sur les circonstances qui ont permis à la peinture ionienne de suivre les traditions de la peinture mycénienne et d'en imiter la polychromie, voir les observations d'Holwerda (*Jahrbuch*, 1890, p. 259).

dans lesquels par une singulière erreur d'optique, les érudits de l'âge alexandrin voulaient voir, comme ils disaient, les *inventeurs de la peinture*. Les tons vifs du blanc et du jaune, du rouge et du bleu éclairaient de leur gaieté les fresques des peintures ordinaires de Minos et d'Agamemnon. Entre autres traditions du passé dont elle était l'héritière, l'Ionie dut garder le goût et la pratique de la peinture polychrome. J'ai peine à croire que le tableau de Boularchos et celui de Mandroclès n'aient été que de tristes *monochromes*. Ces scènes de bataille et de pompe militaire, je ne les conçois pas sans des différences et des oppositions de teintes qui faisaient valoir la richesse des costumes et l'éclat des armures. Pour qu'il n'y eut point de doutes, dans l'esprit du spectateur, sur le sens de l'image qui représentait la traversée du Bosphore, ne convenait-il pas qu'une large bande bleue y figurât l'azur de la mer? Les vases ioniens, ceux par exemple qui ont été trouvés à Rhodes, témoignent d'un goût très marqué pour les colorations vives et gaies[1]. Dans des pièces que l'on s'accorde à regarder comme fabriquées en Étrurie sous l'influence et à l'imitation des modèles ioniens, par exemple dans l'hydrie de Polledrara, il est attribué, dans le décor, une large part au bleu foncé. L'emploi de ce ton n'est pas douteux, malgré l'altération que les couleurs ont subie du fait de l'humidité du caveau funéraire[2].

On peut donc se demander si les sarcophages clazoméniens, tout en s'étant inspirés de la peinture contemporaine, la représentent vraiment tout entière. Peut-être, dans les emprunts qu'il faisait à cette peinture, le maître céramiste a-t-il laissé de côté telle ou telle des couleurs qu'il trouvait dans ses modèles, parce que ces couleurs, plus délicates que d'autres, auraient compromis la réussite de sa fournée; il aurait été moins sûr de les voir venir au feu que celles dont l'emploi était d'un usage courant dans son atelier.

Le décor des sarcophages ne donnerait donc qu'une idée assez incomplète du coloris des maîtres ioniens de ce temps et de la diversité des tons que leur pinceau savait poser sur l'enduit ou sur le bois, quand il exécutait un de ces tableaux d'histoire qui firent sensation en leur temps; mais, en revanche, sur ce que durent être alors la composition et le dessin, dans les ouvrages de ces peintres, nous trouvons là des renseignements dignes de confiance et pleins d'intérêt.

1. Pottier, *Catalogue*, t. II, p. 378-380.

2. Cecil Smith, *Polledrara ware* Journal of Hellenic studies, 1894, p. 206-223, pl. VI-VIII.

Pour ce qui est de la composition, nous ne pouvons en juger que très imparfaitement par les sarcophages. Ceux-ci astreignent le décorateur à certains sacrifices, par l'effet de la rigueur des cadres où ils l'emprisonnent et par l'obligation à laquelle ils l'assujettissent d'établir une exacte correspondance entre les parties similaires de chacune des zones de la cuve. Nous avons signalé le rôle que jouait, là où le développement du thème occupait toute une bande, un motif central qui, sans avoir avec le thème où il s'insérait un rapport bien défini, servait à déterminer la direction que le peintre donnait à la marche des figures. Cette convention s'explique par les exigences de la symétrie; mais elle n'en rompait pas moins l'unité de la scène. On n'imagine pas qu'il ait pu y avoir rien de pareil dans les tableaux des maîtres. Malgré cette concession faite aux nécessités du décor, ces représentations de batailles et de jeux gymniques laissent deviner combien, dès lors, le peintre ionien s'entendait à meubler les champs qui lui étaient alloués, à grouper dans une action commune de nombreux personnages, à varier les attitudes qu'il leur prêtait et à en faire saisir le sens à première vue.

Ce que ces peintures des sarcophages nous permettent le mieux d'entrevoir et de deviner du mérite des modèles dont se sont inspirés les artisans de Clazomènes, c'est les qualités d'exécution, c'est les caractères du style qui ornent le couvercle du sarcophage de Londres. Dans les scènes qui se déploient à l'intérieur et sur les plats-bords de la cuve, le mouvement est saisi avec une singulière justesse. Les victoires volent sveltes et légères dans l'espace; les rênes tendues, les cochers sont penchés en avant sur les chars qu'ils poussent vers le but. Bien assis sur le dos de leurs montures, les cavaliers brandissent avec aisance les épées dont ils menacent les fantassins qui tentent d'arrêter leur élan. Ceux-ci, solidement campés sur le sol, ont bien la ferme allure de l'hoplite grec qui, confiant dans la force de son armure, brave les voltes et les assauts de la cavalerie barbare. L'un d'eux, atteint d'un revers de sabre, est couché à terre, sous le bouclier du camarade qui tâche de lui épargner une nouvelle blessure. Rien de plus naturel que sa pose allongée, appuyée sur le coude; nous la retrouverons dans les frontons d'Égine. Dans la course de chars comme dans la charge des Scythes, les chevaux galopent avec un entrain merveilleux. Les uns ont la tête basse; d'autres, sous la pression de la bride qui les retient au moment du coup à porter, redressent le col et tendent leurs naseaux au vent; on croirait voir l'écume qui

dégoutte de leurs lèvres. Même habileté dans le tableau des préparatifs de la course. L'aspect en est agréablement diversifié par ces joueurs de castagnettes que le peintre a placés dans l'intervalle des chars et surtout par le groupe des guerriers qui, au son de la flûte, meuvent en cadence leurs membres et leurs armes. S'il y a, aux deux bouts du champ, un conducteur qui, les rênes en main, est prêt à partir au premier signal, les deux cochers qui sont plus voisins du centre ont encore un pied à terre. La ligne que dessine le contour de leur corps exprime très bien la force de l'élan qu'ils prennent pour sauter d'un bond dans la caisse du char.

Si, pour apprécier le style de cette peinture, nous avons surtout emprunté nos exemples au sarcophage de Londres, c'est que, dans aucun autre de ces monuments, les champs attribués au décor ne renferment autant de figures engagées dans une même action; mais, sur maints autres sarcophages, on retrouve la même facture, soit dans les images de combats singuliers et de jeux gymniques qui ornent les plats-bords des cuves (fig. 124, 126), soit dans ces têtes d'hommes, qui se font pendant d'une face à l'autre (pl. XV). On a signalé, dans ce qui nous reste de l'art ionien, de sa sculpture et de sa peinture, deux tendances différentes; il est tel monument où il révèle une prédilection sensible pour des formes vigoureuses et trapues, où la musculature est très accusée; ailleurs on y sent la recherche d'une élégance qu'il vise à obtenir par la sveltesse de la taille et la minceur des membres[1]. C'est plutôt à cette seconde école que se rattacheraient les peintres de Clazomènes, dans le rendu de la figure humaine; mais, dans celui des animaux tels que le lion, le sanglier et le taureau, ils savent exprimer, par un large et ferme contour, l'idée de force que ces types suggèrent à l'esprit (pl. XV). En revanche, ils donnent au corps des daims qui fuient devant le chasseur tout l'allongement, toute la légèreté désirable (fig. 127). Ce sont des animaliers d'une rare adresse.

Ce sens du réel ne se marque pas moins franchement au soin avec lequel le peintre, dans ses scènes de bataille ou de courses, s'est attaché à rendre, aussi exactement que possible, jusqu'aux moindres détails du costume et de l'armure; c'est ce dont on peut juger par une image d'hoplite (fig. 128). L'artiste a attaché d'autant plus d'importance à cette fidélité de la copie que presque tous les personnages qu'il a mis en scène sont vêtus. Je ne vois guère de figures nues que

1. Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, II, p. 509-510. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 418.

les joueurs de castagnettes et le joueur de flûte de l'un des tableaux du sarcophage de Londres.

Voici un dernier trait caractéristique de cette peinture : dans tout le décor de ces cuves, là où celui-ci n'est pas un simple motif d'ornement, vous n'apercevez pas un personnage qui ne marche d'un pas rapide, qui ne coure ou qui ne danse, qui ne lève le bras pour combattre ou que n'entraîne la vitesse des chevaux lancés au galop. Ce goût du mouvement, dans ce qu'il a de plus vif et de plus hardi, nous l'avons déjà signalé dans le peu qui nous reste de la sculpture ionienne, dans tel bas-relief de Milet comme dans la frise du Trésor de Cnide[1]. On a fait la même remarque à propos des vases ioniens[2]. Nulle part, pas plus dans les tablettes votives de Corinthe que dans les métopes de Thermos, pas plus sur les stèles peintes d'Athènes que sur ces plaques de terre cuite qui, aux portes de cette même ville, s'inséraient dans la paroi externe des tombes, on ne sent dans l'image cette sorte d'entrain, cette vie intense et passionnée qui l'animent non seulement dans des tableaux tels que ceux des courses de char ou de la charge des cavaliers scythes, mais encore dans n'importe lequel des groupes de combattants que l'on voit se répéter d'un sarcophage à l'autre. De ce drame des funérailles aristocratiques qui se jouait, à Athènes, après le décès de chaque chef d'une noble famille, le décorateur attique n'a retenu qu'une scène, celle de cette exposition du mort qui ne comporte que des attitudes graves et recueillies. Chargé, lui aussi, de concourir à parer la tombe et à commémorer les obsèques, l'artiste ionien avait pris un tout autre parti. De toutes les cérémonies qui se célébraient à cette occasion, la seule qui paraisse l'avoir intéressé, c'était celle de ces jeux funéraires où des chevaux de race dévoraient l'espace, où les jeunes hommes faisaient assaut de force et d'agilité.

Pour ce qui est de la peinture ionienne, de ses ambitions, de ses méthodes et du degré de maîtrise où elle était parvenue, l'étude des monuments supplée donc, dans une certaine mesure, à l'insuffisance des renseignements que fournissent les textes. Après les intailles, les sarcophages historiés autorisent une première assertion que justifiera mieux encore l'examen du décor des vases peints : en Asie Mineure et dans les îles voisines, il n'y a pas eu, entre les créateurs de la civilisation mycénienne et les Hellènes de l'histoire, cette rupture de la

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 415.

2. Pottier, *Catalogue des vases de terre cuite*, II, p. 510.

tradition qui s'est produite dans la Grèce d'Europe. Or, dans le Péloponnèse comme en Crète, les princes de cet âge reculé avaient eu, pour décorer leur palais, des peintres qui ne se privaient de l'emploi d'aucune couleur et dont la hardiesse ne semble s'être effrayée d'aucun sujet, quelques attitudes mouvementées qu'il comportât. Des fuyards, derniers survivants des artistes de Mycènes et de Cnosse, avaient pu, au moment de la conquête dorienne, s'établir sur la côte asiatique, à Lesbos ou à Samos, s'y mettre au service des chefs de l'émigration et laisser ainsi, dans plus d'un édifice, maints échantillons de cette peinture prime-sautière et franchement polychrome. Quand se produisit, dès le huitième siècle, l'essor du génie ionien, les peintres durent trouver là des modèles qui développèrent chez eux le sens de la couleur et l'entente de la composition. Ces suggestions de l'exemple leur firent gagner du temps; elles les initièrent tout d'abord à certains des secrets du métier que d'autres, moins favorisés, ne découvrirent ailleurs qu'au prix de longs tâtonnements.

Ce n'est là qu'une présomption; mais elle est pleinement confirmée par des monuments dont les auteurs, ouvriers d'art plutôt qu'artistes inventifs et originaux, n'ont pu manquer de s'inspirer, dans le choix de leurs sujets et dans la manière de les traiter, des créations de la peinture contemporaine. Sans doute, les peintres céramistes n'ont pas employé toutes les couleurs dont usaient les peintres de fresques. Pour la commodité d'une fabrication qui exigeait une grande rapidité d'exécution, ils s'en sont tenus à une gamme de tons qui était plus simple que celle dont disposaient les maîtres dont le pinceau se promenait à loisir sur l'enduit de la muraille ou sur le panneau de bois; mais si, par l'effet des conditions de leur technique spéciale, ils n'ont pas pu emprunter à ces peintres la richesse de leur palette, ils ont eu toute liberté de puiser dans leur répertoire. De celui-ci, on a déjà pu se faire une idée par les sarcophages; on a pu juger ainsi de la complication et de la variété des thèmes qu'il comportait, du plaisir que prenaient les artistes ioniens à reproduire les scènes de la vie contemporaine qui avaient chance de frapper l'imagination du spectateur; on a compris quel goût très marqué ils avaient pour l'exotisme et pour le détail pittoresque, saisi sur nature.

Les vases peints donneraient la même impression, peut-être encore plus nette; mais nous ne saurions les faire entrer en ligne de compte avant de les avoir dotés d'un état civil qui ne prête point au doute. C'est dans les nécropoles de l'Étrurie qu'ont été recueillis presque tous

les vases auxquels les archéologues attribuent aujourd'hui une origine ionienne. Nous aurons à montrer à l'aide de quels indices, par quelle suite de raisonnements ils sont arrivés à des conclusions que l'on ne songe plus guère à contester; mais, jusqu'au moment où nous aurons prouvé que leurs assertions méritent toute confiance, nous ne nous sentirions pas le droit d'invoquer ici le témoignage des vases que l'on croit nés à Samos ou à Milet. Il en est tout autrement de ces cuves de terre cuite auxquelles nous avons, avec une pleine assurance, demandé des renseignements. Elles ont toutes été retirées du sol même de l'Ionie et elles l'ont été en trop grand nombre pour qu'il soit possible d'y voir autre chose que le produit d'une industrie locale.

Voici donc, ce nous semble, ce qui se laisse induire des observations que nous ont suggérées les sarcophages de Clazomènes. Vers le milieu du sixième siècle, avant que la prospérité de l'Ionie eût subi, par la conquête perse, une première atteinte, la peinture ionienne était en avance sur la peinture péloponnésienne. Si, dans le résumé historique de Pline, celle-ci figure au premier rang, comme l'avant-courrière de la peinture grecque du cinquième siècle, c'est au hasard des lectures décousues de Pline qu'elle doit cette place d'honneur. Le guide que Pline a suivi dans ces premiers chapitres du livre XXXV semble avoir été Xénocrate de Sicyone, chez qui était visible la préoccupation de faire valoir, quitte à les exagérer, les titres des artistes de sa cité natale[1].

L'art archaïque de l'Ionie n'a pas eu, comme celui du Péloponnèse, son historien dont les dires aient passé dans ces compilations des âges alexandrin et romain qui sont, en bien des matières, les seules sources auxquelles nous ayons aujourd'hui accès, pour l'étude de l'antiquité. Il ne nous en paraît pas moins certain que, vers le temps où l'art grec, après de longues hésitations, prélude brillamment à ces chefs-d'œuvre que le siècle suivant devait voir éclore en foule, la peinture ionienne était supérieure à celle qui fleurissait dans les ateliers de Corinthe et de Sicyone. Au sujet des ressources de sa palette et des habitudes de son pinceau, nous n'avons pu qu'émettre une conjecture qui présente un haut degré de vraisemblance; mais, pour ce qui est de la variété des thèmes qui la tentaient et de l'esprit qu'elle portait dans l'exécution de ses ouvrages, nous sommes mieux renseignés, grâce à quelques rares témoignages des auteurs anciens et surtout aux sarco-

1. JEX. BLAKE and E. SELLERS, *The elder Pliny's chapters on the history of art, Introduction*, p. XVI-XXXVI.

plages de Clazomènes. Le décor de ces monuments nous fait entrevoir un art qui s'intéresse à toutes les manifestations de la vie, qui, pour les représenter par des lignes et des couleurs, observe la nature d'un œil curieux et s'essaye, avec une intelligente sincérité, à saisir les traits qui peuvent le mieux caractériser un site, une espèce ou un individu.

S'il n'y a pas d'illusion dans l'idée que nous nous sommes ainsi faite de la peinture ionienne, de son style et de ses mérites, nous sommes fondé à croire que ses exemples ont pu être pour quelque chose et peut-être pour beaucoup dans ces progrès de la peinture attique qui sont rattachés par Pline au nom et à l'initiative d'Eumarès. Ce qui mit celui-ci à même de passer pour un novateur, on peut peut-être le conjecturer par ce que nous savons de l'histoire d'un autre art, la statuaire. La sculpture attique s'était longtemps attardée à tailler, avec une rudesse hardie, le tuf grossier des collines de la plaine ; elle n'avait commencé à assouplir son style que sous Pisistrate, quand les sculpteurs insulaires lui eurent apporté le marbre de leurs Cyclades et lui eurent appris à le ciseler. Un phénomène analogue n'a-t-il pas dû se produire pour la peinture? Lié comme il l'était avec Polycrate de Samos et Lygdamis de Naxos, Pisistrate, quand il voulut transformer et embellir Athènes, n'a-t-il pas dû appeler à cet effet, au même titre que les sculpteurs, les peintres ioniens? Nous avons rencontré, sur l'Acropole, des statues dont l'origine samienne n'est pas contestée. Pourquoi Samos n'aurait-elle pas délégué aussi à Athènes quelqu'un de ses peintres, élève ou émule de Saurias?

La venue en Attique de peintres ioniens reste une hypothèse ; mais si l'on admet que de clairs indices autorisent cette conjecture, le rôle joué par Eumarès paraîtra plus important encore. Par l'intermédiaire d'Eumarès, la peinture ionienne, dont il se serait, dans une certaine mesure, approprié les procédés et le goût, aurait fait sentir son influence jusque dans le Péloponnèse, jusque dans les ateliers où se conservaient les pratiques d'un art qui ne s'était jusqu'alors que lentement développé, de l'art dont relèvent les plaques votives et les vases peints de Corinthe ainsi que les métopes de Thermos. Pline établit en effet un lien entre Eumarès et Cimon de Cléones, le dernier de ces peintres antérieurs aux guerres médiques dont nous ne connaissons que le nom, sans rien savoir de leurs œuvres. Il présente Cimon comme le continuateur d'Eumarès, dont il aurait repris les méthodes en les perfectionnant.

Cette action de l'art ionien devait d'ailleurs, à bref délai, s'exercer

sur l'art de la Grèce européenne, par une autre voie, dans le domaine de la peinture, mais avec plus de force encore et avec un ascendant plus marqué. C'était un Ionien que ce Polygnote de Thasos dont l'œuvre a été, pour la peinture grecque, au commencement du cinquième siècle avant notre ère, ce que sera pour la peinture italienne, au matin de la Renaissance, l'œuvre de Giotto, une révélation, celle de tout un monde d'idées et de formes aptes à les traduire, le signal de la marche en avant, le point de départ de tous les progrès futurs. Thasos avait été peuplée par des Pariens et ce n'est pas seulement cette donnée historique, c'est aussi des analogies de style qui nous ont conduit à porter au compte des écoles insulaires les bas-reliefs qui ont été recueillis dans cette île. Peintre lui-même, Aglaophon, le père de Polygnote et son maître, ne pouvait être qu'un élève des peintres de Milet et de Samos. C'est donc de ceux-ci que Polygnote procède, par les premières leçons qu'il a reçues. Son génie, sans doute, est bien à lui; mais, dans l'emploi qu'il en a fait, ne distingue-t-on pas l'empreinte très visible du style dont la tradition lui avait été transmise par Aglaophon? Les exemples dont il a ainsi bénéficié n'ont-ils pas concouru à lui donner ce réalisme expressif et cette entente des grandes compositions qui valurent tout d'abord à ses ouvrages un succès sans précédent? N'est-ce pas là qu'il avait pris ce goût de l'effet pittoresque qui se devine dans certaines des dispositions que nous indique Pausanias, au cours de la longue description qu'il nous a laissée des fresques de la Lesché des Cnidiens, à Delphes?

Au terme de cette étude où, avec une diligence qui risquait peut-être de lasser l'attention, nous nous sommes attaché à réunir et à rapprocher tous les indices qui pouvaient jeter quelque jour sur ces obscures origines, voici la conclusion à laquelle aboutissent nos recherches : pendant ce sixième siècle où se prépare et s'ébauche cette splendide floraison de la plastique grecque qui doit illustrer le siècle dit de Périclès, la peinture paraît avoir été en retard sur l'architecture et sur la sculpture. Autant que l'on peut juger d'un art dont nous avons perdu les monuments principaux, celui-ci n'a point produit alors d'ouvrages où s'annonçât, aussi franchement que dans certaines statues de l'Acropole et dans certains bas-reliefs attiques et ioniens, l'approche et comme l'aube de la perfection naissante. Déjà la technique de l'ébauchoir et du ciseau avait acquis, grâce à la docilité complaisante de l'argile et aux vertus du marbre, une abondance de ressources, une souplesse et une sûreté que celle du pinceau était loin d'avoir

atteintes. C'est que celle-ci, malgré les apparences, est plus compliquée et exige un plus grand effort que la technique de la sculpture. Rendre le modelé de la forme vivante au moyen de lignes et de couleurs appliquées sur une surface plane est plus difficile que de le reproduire tel qu'on le voit et qu'on le touche, comme dans la statuaire en ronde-bosse, ou même que de le transcrire comme on le fait dans le bas-relief, en le réduisant à une superposition de plans. Le peintre n'avait guère su que juxtaposer, dans ses tableaux, des figures presque toujours vues de profil, mode de présentation qui ne pouvait manquer de donner à l'aspect de l'image une certaine uniformité, que ne venaient pas relever et diversifier des couleurs chaudes et variées[1].

La couleur, l'architecte et le peintre en avaient pourtant usé avec beaucoup de décision, le premier pour décorer les entablements de ses édifices et pour en distinguer, par la différence des tons, les différents membres, le second pour enluminer ses statues et ses reliefs. A cette fin, l'un et l'autre avaient eu recours à des tons très francs et parfois presque violents. Dans ces conditions, il paraît étrange que le peintre se soit condamné à ignorer certaines couleurs dont d'autres se servaient dans son voisinage et sous ses yeux. Nous avons cru pouvoir admettre qu'il avait été un peu moins timide et moins exclusif en Ionie que dans le Péloponnèse ; mais, en Ionie même, ce qui dominait dans les ouvrages les plus soignés de la peinture historique et mythologique, c'était aussi, comme nous en avertissent les sarcophages de Clazomènes, les quatre couleurs fondamentales que Pline énumère et auxquelles Cicéron fait allusion. Ce parti pris ne laisse pas de surprendre ; mais voici peut-être comment on peut se l'expliquer. Quand le génie grec entreprit de traduire par les divers moyens d'expression dont dispose la plastique, comme il l'avait fait auparavant par la poésie, les impressions qu'il recevait des spectacles du monde extérieur, ce à quoi il s'attacha tout d'abord, ce fut à saisir et à rendre la beauté de la forme vivante, de la forme au repos et de la forme en mouvement. Pour y réussir, il s'appliqua, avec une patience et une passion toujours croissantes, à mesurer les dimensions des corps et à en déterminer les proportions, à définir les rapports que doivent y soutenir entre elles les différentes parties de l'ensemble, à suivre et à transcrire, dans ses molles ou fermes inflexions, le contour qui limite ces corps, à noter et à reproduire les reliefs des masses musculaires, les saillies ou

1. *Histoire de l'art*, t. VIII, p. 348-353, fig. 153-156.

les dépressions de la chair qui, à l'intérieur de ce contour, indiquent la séparation des organes, l'attache des membres et le mécanisme de leurs articulations.

Tout entiers à cet effort, les artistes grecs ont accordé moins d'attention que ceux de maints autres peuples et surtout que nos artistes modernes aux jeux de la couleur et à ses nuances, à la magie des tons qu'elle répand sur les formes, à la variété des valeurs que lui donne la lumière, suivant qu'elle est très franche ou plus ou moins mêlée d'ombre. En Grèce, alors même que le pinceau y eut acquis sa pleine maîtrise, la facture du peintre paraît toujours avoir été affectée, jusqu'à un certain point, par cette conception abstraite de la forme qui avait été celle des premiers créateurs de cet art. Rien ne nous autorise à croire qu'aucun des peintres célèbres de la Grèce ait été un *coloriste*, au sens où nous entendons ce mot. La Grèce semble avoir eu plus d'un Raphaël; elle n'a pas eu de Titien et de Véronèse, de Rubens ou de Rembrandt. Peut-être, si nous avions sous les yeux tous les monuments de la peinture grecque, n'hésiterions-nous pas à appliquer aux ouvrages même les plus savants et les plus libres de cet art le jugement que Denys d'Halicarnasse porte sur les fresques archaïques, dont il compare le style à celui de Lysias (*Sur Isée*, p. 591) : « Il y a, dit-il, certaines peintures anciennes qui sont exécutées avec des couleurs très simples et où ne se rencontre aucune diversité de tons, mais où le dessin doit beaucoup d'agrément à sa parfaite justesse. »



CHAPITRE XIX

LA CÉRAMIQUE
LES FORMES DES VASES PEINTS ET LA TECHNIQUE DE LA PEINTURE SUR ARGILE

§ 1. — LA MÉTHODE À SUIVRE DANS L'ÉTUDE DES VASES PEINTS ET LES GRANDES DIVISIONS DE CETTE ÉTUDE

L'industrie du vase peint a été, en Grèce, d'une activité singulière, d'une prodigieuse fécondité. C'est par milliers que l'on compte ceux de ses produits qui, malgré leur fragilité native, ont échappé à toutes les chances de destruction auxquelles ils paraissaient exposés[1]. Les produits de cette industrie, dès que l'attention s'est fixée sur eux, vers la fin du dix-huitième siècle, ont provoqué, chez les archéologues, un vif mouvement de curiosité, d'une curiosité qui est devenue de plus en plus intense à mesure que ces vases sortaient de terre plus nombreux, que l'on comprenait mieux sous quels aspects très divers on peut considérer ces monuments. Les érudits qui travaillaient à les classer et à les décrire ne portaient pas tous, dans ces recherches, les

1. Voici quelques chiffres que j'emprunte à M. Pottier, pour donner une idée du nombre des vases qui ont trouvé asile dans les grandes collections publiques de l'Europe : Musée britannique, 5 000 vases; Musée de Berlin, plus de 4 000; Musée de Munich, 1 400; Musée du Vatican, 1 400; Musée de Naples, 4 000; Musée industriel de Vienne, 600; Musée de l'Ermitage, 2 000; Musée d'Athènes, 2 500; Musée du Louvre, 6 000; Bibliothèque nationale, 2 000 (Musée du Louvre, *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, t. I, p. 11-12). Voici un total de près de 30 000 vases ainsi recensés; mais comme il conviendrait de le grossir, si l'on voulait essayer une approximation qui ne fût pas trop au-dessous de la réalité! Il y a les galeries américaines déjà fort riches en produits de la céramique grecque. En Europe même, en France et en Angleterre, en Allemagne et en Italie, beaucoup de musées secondaires sont assez riches en monuments de ce genre. Il y a encore les cabinets des particuliers et les magasins des marchands d'antiquités. Le nombre des vases antiques conservés dans les dépôts publics et privés ne doit guère être inférieur à une cinquantaine de mille.

mêmes préoccupations. Les uns s'intéressaient surtout aux thèmes des tableaux qui décoraient l'argile et ils s'appliquaient à en pénétrer le sens. Ils y découvraient soit des mythes dont aucun souvenir ne nous a été gardé par la littérature, soit des variantes jusqu'alors insoupçonnées de mythes très connus. Parfois ils y cherchaient des renseignements sur les jeux et sur les danses des Grecs, sur leurs exercices gymniques, sur l'ordonnance de leurs festins et sur les mœurs du gynécée, sur tout le train de la vie publique et privée des anciens. D'autres se plaçaient à un point de vue assez différent. Ce qu'ils étudiaient dans ces peintures, c'était le dessin de l'image; c'était l'interprétation de la forme vivante qu'y a donnée le pinceau du peintre céramiste, interprétation qu'ils prenaient plaisir à voir devenir, de siècle en siècle et d'école en école, plus sincère et plus libre.

Nous ne nous proposons pas d'appeler ici les vases peints à témoigner au sujet des croyances religieuses de la Grèce; nous ne leur demanderons pas de nous aider à projeter quelque lumière sur des parties encore obscures de sa mythologie. Sans doute, quand nous rencontrerons une peinture de vase dont un mythe aura fourni le sujet, nous ne pourrons nous dispenser d'indiquer, aussi brièvement que possible, quel est le dieu ou le héros que le peintre a mis en scène et dans quelle sorte d'aventure ses personnages sont engagés; mais nous nous garderons de chercher quelle est l'origine du mythe et à quelle conception il répond. Ce que nous avons entrepris, c'est d'écrire l'histoire des arts de la Grèce. Ce sera donc comme œuvres d'art que nous considérerons les vases. Il s'agit d'ailleurs là d'ouvrages qui, répandus en très grand nombre sur le marché par l'incessant labeur des ateliers de l'Ionie, de Corinthe et d'Athènes, relèvent à ce titre de ce que nous appelons l'industrie. En ce qui les concerne, la question de métier et la question d'art sont étroitement liées. Nous devrons donc, avant d'aborder l'étude de la composition des tableaux et du style des figures, nous rendre compte du mode de fabrication.

Dès le début de cette étude, il convient d'en indiquer les grandes divisions. Dans les livres précédents, pour ce qui concerne l'histoire de la céramique, nous avons dû la commencer par une brève mention de cette poterie primitive, à dessins incisés souvent remplis de poudre blanche, dont les plus anciens types nous ont été fournis par les plus vieilles bourgades d'*Hissarlik*, en Troade. Le décor appliqué au pinceau sur l'argile nous est apparu, dès un temps très reculé, avec les vases de Théra, puis il s'est développé, avec de rares qualités d'inven-



VASE ATTIQUE A FIGURE NOIRE

Hermès criophore

tion et de richesse, dans la poterie dite égéenne ou mycénienne. Si, quand nous décrivions cette poterie, la Crète avait eu déjà livré à notre curiosité les monuments que les fouilles de Cnossos et de Phaestos ont rendus au jour dans ces dernières années, nous aurions rendu plus ample justice encore à l'originalité de ce style et mieux prouvé qu'il avait su, dans maints de ses ouvrages, atteindre à une réelle beauté. Nous avons vu ensuite, pendant ce que l'on a appelé le *moyen âge de la Grèce*, l'art du céramiste s'engager dans une nouvelle voie, partir du décor purement géométrique pour rapprendre laborieusement à transcrire la forme vivante, celle de la plante, de l'animal et de l'homme, y arriver enfin, mais non sans une gaucherie singulière, avec les vases attiques du Dipylon. Il reste à montrer comment cet art s'est émancipé, grâce aux exemples que lui donnaient les arts majeurs, la peinture et la sculpture, comment il est revenu à cette liberté du trait qu'il n'avait plus connue depuis l'âge mycénien et comment, du même coup, il s'est enhardi à chercher dans la représentation de la figure humaine le thème ordinaire de son décor. C'est alors que naît, à proprement parler, l'industrie du vase peint, celle dont nous nous proposons de suivre l'évolution et les progrès depuis le commencement du septième siècle jusqu'au milieu du cinquième.

Au cours de cette période, on voit se succéder, dans les produits de cette industrie, deux systèmes de décor qui, par le principe dont ils procèdent, s'opposent franchement l'un à l'autre. Dans le premier, le pinceau projette sur le champ clair de l'argile des silhouettes qui s'y détachent en brun et en noir, en rouge sombre et en violet. Comme, parmi ces tons très foncés, c'est de beaucoup le noir qui domine, on se sert, pour désigner ces vases, du terme : *vases à figures noires*. Dans le second système de décor, les rôles sont renversés (pl. XVI). C'est le noir qui forme le fond, sur lequel les figures s'enlèvent en clair. Le ton en est le rouge même que la terre prend à la flamme, ton que l'on savait d'ailleurs aviver au moyen d'une légère glaçure. C'est ce que l'on nomme les *vases à figures rouges* (pl. XVII).

Nous aurons, en outre, à signaler quelques autres partis qui ont été pris, à un certain moment, dans tel ou tel atelier. Il y a des vases où le dessin, pour l'ensemble ou pour une partie seulement de la figure, n'est qu'une esquisse au trait qui se profile sur le ton naturel de l'argile. D'autres vases ont reçu une décoration polychrome appliquée sur une couverte blanche et quelques-uns de ceux-ci comptent parmi les œuvres les plus accomplies de la céramique d'Athènes;

mais, si ces essais ont eu leur heure de vogue, ils n'ont jamais réussi à modifier profondément le caractère du décor de la céramique grecque. L'histoire de cette céramique se résume presque tout entière en celle des ateliers dont sont issus les *vases à figures noires* et les *vases à figures rouges*.

§ 2. — LES FORMES

Le céramiste grec, au cours de son long effort, depuis l'âge mycénien jusqu'à l'âge hellénistique, a créé les uns après les autres bien des types de vases. Parmi les formes qu'il proposa ainsi à sa clientèle, il y en eut qui, pour un motif ou pour un autre, passèrent de mode ; après un certain temps, les ateliers cessèrent de les fabriquer. Lors de l'avènement du style géométrique, on vit disparaître des types qui avaient été chers au potier mycénien, tels que ce cornet à deux anses dans lequel on a reconnu le δέπας ἀμφικύπελλον d'Homère[1], et cette amphore à col fermé que l'on a dénommée *vase à étrier*, en raison de la courbe que décrivent ses anses[2]. A son tour, le potier du Dipylon affectionna maints types qui tombèrent en désuétude quand commença le règne de la figure noire sur fond rouge. C'est le cas pour ces grands cratères que l'on dressait sur les tombes attiques. Leur panse ovoïde est décorée de représentations funéraires et supportée par un haut pied très grêle[3]. On chercherait aussi en vain dans la céramique postérieure quelque chose d'analogue à une large coupe dont la vasque repose sur un gros pied fait d'un cylindre creux[4].

Il y a, d'autre part, des types qui, par l'effet de la constance des besoins auxquels ils répondaient, ne pouvaient manquer de persister. Tels sont le *cratère* de dimension moyenne, celui qui avait sa place marquée dans toute salle à manger, l'*amphore*, celle dont le col largement ouvert laissait couler à flots l'huile et le vin, l'*hydrie*, fardeau que s'accoutumait à porter, dès l'adolescence, l'épaule de la jeune fille, la *coupe* enfin, sans laquelle il n'y aurait point de repas, et l'*œnochoé*, qui servait à la remplir. Ces vases et quelques autres encore, vases nécessaires et d'un emploi journalier, le potier les a, pendant

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 901, fig. 452.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 915, fig. 467.
3. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 42.
4. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 94.



Evard pinx

VASE ATTIQUE A FIGURE ROUGE

Ephèbe lançant le [illegible]

plusieurs siècles, façonnés sans relâche sur son tour; mais, soucieux de suivre les progrès du goût, il n'a pas cessé de s'appliquer à en perfectionner la forme, à en rendre l'aspect plus agréable à l'œil et l'usage plus commode. Une attentive revision des courbes a eu pour effet de donner au contour plus d'élégance et aux différentes parties de l'ensemble une proportion de plus en plus juste. Nous aurons mainte occasion d'indiquer de quelle façon, ici ou là, le céramiste prit à tâche de modifier par degré tel ou tel des types de son répertoire, comment, à une certaine heure, ce type reçut des doigts qui le modelaient la forme la plus voisine de la perfection, comment ensuite, au cours des tentatives qui furent faites pour le diversifier, il s'altéra, il finit par perdre quelque chose de sa noblesse ou de sa grâce; mais, avant qu'il puisse y avoir lieu d'esquisser cette évolution des types, il faut que ces types eux-mêmes soient distingués les uns des autres et exactement définis. Ces définitions nous permettront de déterminer, une fois pour toutes, la signification des termes de notre nomenclature.

Cette nomenclature est plus difficile à établir avec quelque rigueur que l'on ne serait tenté de le croire à première vue. On rencontre chez les auteurs grecs les noms des vases dont l'usage était le plus courant. Ces noms se retrouvent chez Pollux et chez les autres compilateurs du même genre. Enfin presque tout un livre du *Banquet des sophistes* est consacré à l'énumération des différentes sortes de coupes [1]; mais les écrivains, sachant connus les types qu'ils mentionnent, ne donnent presque aucune indication sur les formes. Les lexicographes s'en tiennent presque toujours à des explications grammaticales; ils indiquent des synonymies. Beaucoup de leurs gloses pourraient être représentées par des formules du genre de celles-ci : « Salière, vase à mettre du sel. » « Coquemar, autre nom de bouilloire. » Les citations que multiplie Athénée contiennent bien rarement quelque trait dont il soit possible de tirer parti. La moindre figure, le moindre croquis ferait mieux notre affaire. Beaucoup des termes que l'on relève chez les auteurs n'ont jamais eu un sens précis dans la langue courante des écrivains grecs ou n'ont pas été employés, par les poètes chez qui on va les chercher, avec la signification spéciale qu'ils pouvaient avoir dans les ateliers. N'est-ce pas ainsi que nous usons des mots *coupes*, *flacons*, *pots* et autres termes du même genre sans avoir en vue, quand nous les prononçons, une forme nettement définie?

1. ATHÉNÉE, L. XI, § 22-100.

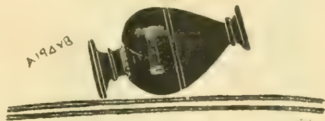
Les céramographes ont tenté de suppléer à ce vague des textes; mais, pressés de donner une terminologie à la science qu'ils voulaient fonder, ils n'ont pas porté dans ce travail une critique assez sévère[1]. C'est sur des indices souvent très légers et parfois à contresens qu'ils ont appliqué à maints des types que leur offrait la diversité des vases tels ou tels des termes qu'ils rencontraient chez les auteurs anciens[2]. A ces dénominations mal justifiées par les hypothèses d'érudits trop aventureux, les rédacteurs des catalogues de musée en ont mêlé d'autres que, pour s'épargner des descriptions circonstanciées, ils empruntaient au jargon des marchands italiens d'antiquités. Ainsi s'est créée une nomenclature flottante et confuse. Certains des termes qui y sont usités répondent à toutes les exigences de la critique. D'autres au contraire ne reposent que sur des identifications très contestables ou même certainement fausses. Quelques-uns enfin, sans prétendre reproduire les noms anciens, ne visent qu'à rappeler quelque particularité de la forme des vases qu'ils désignent.

Nous ne saurions nous engager ici, à ce propos, dans de minutieuses discussions qui n'aboutiraient souvent qu'à l'expression d'un doute motivé. Il nous suffira de définir les types dont les exemplaires ont été le plus multipliés par l'industrie des potiers. Ces types présentent des traits assez marqués pour que l'on puisse presque toujours, avec une probabilité qui approche de la certitude, leur appliquer aujourd'hui le nom même qui leur était assigné, chez les anciens, par la langue courante. Ce nom, c'est parfois le vase peint qui se charge lui-même de nous le révéler. Dans le décor du grand cratère que l'on appelle d'ordinaire le *Vase François*, le pinceau du céramiste attique a tracé le mot ὑδρία sur la panse de la grande jarre à trois anses que Polyxène est venue remplir à la fontaine (fig. 130). Nous avons là une image qui fixe le vrai sens du mot *hydrie*. Il en est de même pour le

1. La première tentative a été faite par un archéologue, Panofka, qui, dans la première moitié du XIX[e] siècle, a joui d'une réputation qui était très au-dessus de son mérite (*Recherches sur les véritables noms des vases grecs et sur leurs différents usages, d'après les auteurs et les monuments anciens*. In-f°, Paris, 1829).

2. C'est ce que Letronne a péremptoirement démontré, en discutant la nomenclature que Panofka avait essayé d'accréditer (*Observations philologiques et archéologiques sur les noms des vases grecs*, dans LETRONNE, *Œuvres choisies*, éd. Fagnan, 3[e] série, t. I, p. 334-442). Dans un autre article, beaucoup plus court, il critique de même les dénominations proposées par GERHARD (*Supplément aux observations sur les noms des vases grecs* (*ibidem*, p. 433-461). Voir encore la *note sur deux noms de vases grecs* (*ibidem*, p. 462-466). Sa conclusion, c'est qu'il est « bien difficile aux modernes de connaître *les véritables noms des vases antiques* ». Il y a aussi beaucoup à prendre dans une dissertation d'USSING, *De nominibus vasorum Græcorum disputatio*, 8°, Hauniæ, 1844.

lécythe et pour la *kylix*. On rencontre ces noms inscrits, dans des conditions analogues, sur des vases que, par une juste interprétation des textes, on avait déjà ainsi dénommés, avant que fussent signalées les pièces qui se trouvent trancher la question[1]. Ce ne sont là, par malheur, que des exceptions. Dans presque tous les cas, c'est par voie indirecte que l'on parvient à résoudre le problème qui se pose à propos de chaque catégorie de vases. La solution que l'on cherche, on y arrive sans trop de peine pour les formes qui sont à la fois les plus usuelles et les plus nettement caractérisées; mais ces formes comportent des variantes qui s'écartent plus ou moins du type normal, qui parfois semblent servir de transition entre deux types voisins. Pour ces formes d'une originalité moins franche, la difficulté devient très grande. Avaient-elles toutes, en Grèce, un nom qui leur fût spécialement affecté, un nom d'espèce dans le genre? Il est permis d'en douter. Aussi, quand nous rencontrerons sur notre chemin ces formes secondaires et qu'il nous faudra faire choix de vocables qui désignent chacune d'elles dans cette étude, devrons-nous souvent nous résigner à employer des termes qui n'ont qu'une valeur toute conventionnelle.



130. — Hydrie. Vase François.

Principaux ou accessoires, les types qui s'offrent au regard de l'archéologue dans une riche collection de vases peints, sont trop divers et trop nombreux pour que celui-ci n'éprouve pas le besoin de mettre quelque ordre dans cette confusion[2]. Lorsqu'il entreprend d'énumérer et de définir tous ces types, il se sent conduit à réunir, sous une même rubrique, ceux que relient les uns aux autres certaines affinités. On a proposé, et c'est encore la méthode la plus simple, de classer ces vases d'après leur destination. Voici les cinq groupes que l'on arrive ainsi à constituer[3] :

1. Les vases dans lesquels on conservait des liquides ou des aliments.

1. *British Museum*, A. 1054. B. 150. Boeckh, *C. I. Gr.* t. I, 545.

2. De Witte (*Études sur les vases peints*, 1865, in-8) compte une centaine de formes différentes. Heydemann en énumère jusqu'à 185, dans les tableaux qui sont joints à son *Catalogue des vases du Musée de Naples*.

3. C'est la classification adoptée par Walters, *History of ancient pottery*, t. I, p. 150.

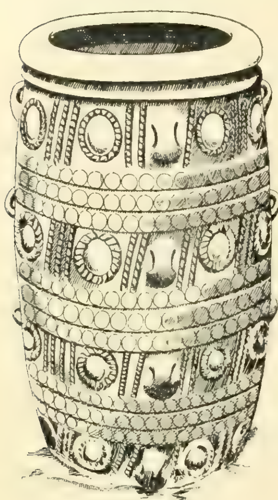
2. Les vases où l'on mêlait des liquides, où on les faisait rafraîchir, où l'on cuisait des aliments.

3. Les vases au moyen desquels étaient versés des liquides ou distribués des aliments.

4. Les vases à boire.

5. Divers vases pour l'usage de la table ou de la toilette.

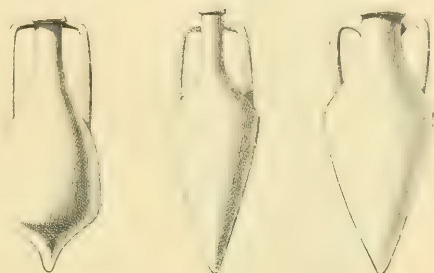
Voici, pour chacune de ces catégories, les formes dominantes.



131. — Pithos de Cnosse. Walters, t. I, fig. 21.

I. Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire de la civilisation des tribus fixées sur les rivages du bassin oriental de la Méditerranée, on trouve celles-ci en possession d'un vaisseau de très grande dimension, le *pithos* (πίθος), où elles emmagasinaient, en quantités considérables, toute sorte de liquides, l'eau, l'huile et le vin, ainsi que des substances alimentaires, telles que des fruits secs et le blé. Dans la vie domestique de ces peuplades, le *pithos* d'argile jouait le rôle que joue dans la nôtre le tonneau à douves de bois. Il en avait à peu près la forme, celle d'un cylindre renflé par son milieu. Le potier avait appris de bonne heure à le monter par bandes de terre superposées l'une à l'autre; on le bâtissait plutôt qu'on ne le modelait. On lui donnait ainsi assez de largeur et de hauteur pour qu'un homme, comme on le voit dans certaines peintures, pût y entrer et s'y tenir caché. Fait pour être enfoui dans les celliers, le *pithos* n'est pas, d'ordinaire, décoré au pinceau. Pour toute parure, quand il en a une, il reçoit des ornements exécutés à la main, avec la pointe du compas, ou bien estampés à la roulette. C'est le cas pour celles de ces énormes jarres que l'on peut voir encore rangées à la file, dans les sous-sols de ces palais de Cnosse où se gardaient les provisions de tout genre (fig. 131). Par exception, il se rencontre, dans nos galeries, quelques vases peints qui ont la forme d'un *pithos*, mais d'un *pithos* de toute petite taille. Le chef d'atelier a ainsi promu à la dignité d'œuvre d'art un type qui, en raison des usages auxquels il était affecté, appartenait à la catégorie des poteries communes.

L'*amphore* (ἀμφορεύς ou ἀμφιφορεύς[1]), c'est le vase que l'on porte à deux mains. Ce qui la caractérise, c'est deux anses qui, placées des deux côtés du col, se rattachent à une panse qui, plus ou moins large par en haut, s'amincit par en bas. Si les services qui lui sont demandés ne diffèrent guère de ceux que rend le *pithos*, elle est bien plus susceptible que lui de viser et d'atteindre à l'élégance du contour. Le *pithos* n'a que de petites poignées massives. Dans les deux grandes anses, très détachées du corps de la pièce, dont est munie l'amphore et dans les courbes qu'il fera décrire à ces anses, le potier saura trouver un élément de beauté. C'est ce que l'on devine déjà dans l'amphore commune, dans celle dont il a été retrouvé, sur les sites des villes antiques, en Occident comme en Orient, des milliers d'exemplaires. Faite d'une argile rouge ou grise qui n'a reçu aucun ornement, elle se termine, à sa partie inférieure, par une pointe que l'on enfonçait dans le sable des caves (fig. 132). Elles-mêmes, ces jarres ont attiré l'attention des érudits par les estampilles que portent maintes d'entre elles, où on lit le nom de la ville d'où provenaient les liquides que contenait le vase et souvent aussi le nom de magistrats locaux; mais c'est l'histoire économique de la Grèce et non celle de son art que ces données intéressent. L'art n'a quelque chose à voir dans l'amphore qu'à partir du jour où, par l'apposition sur ses flancs d'un décor en couleur, on l'a mise en mesure de paraître dans la salle du repas, de s'y montrer pleine du vin qui, mêlé à l'eau dans le cratère, passera ensuite dans les coupes des convives. Dès lors, cette forme devient une de celles que le potier retouche et améliore avec le plus d'insistance, tandis que le pinceau du peintre céramiste s'attache à la parer de belles images et de riches motifs d'ornement.



132. — L'amphore commune. Saglio, fig. 278.

La céramique mycénienne n'avait pas connu l'amphore, au moins comme vase peint. L'amphore ne commence à jouer ce rôle que vers

1. Athénée, I, p. 501 : ἀμφιφορεὺς ὁ ἑκατέρωθεν κατὰ τὰ ὦτα δυνάμενος φέρεσθαι.

la fin de la période du style géométrique. Pendant tout le temps que dure le règne de la figure noire, c'est le type qui est le plus en faveur dans les ateliers, surtout dans ceux de l'Attique; mais il ne tombe pas en désuétude avec le triomphe de la figure rouge et il reste très en vogue jusque dans ces ateliers de l'Italie méridionale dont les ouvrages représentent les derniers efforts de la peinture sur argile. Nous ne saurions le suivre ici dans tous les changements qu'il a subis au cours des siècles. Il suffira d'indiquer dans quel esprit les potiers de l'âge archaïque se sont occupés sans relâche à modifier cette forme. Leur point de départ avait été l'amphore commune. A celle-ci, ils avaient tout d'abord ajouté un plateau circulaire qui servait de base à ce vaisseau et qui permettait de le poser à plat sur le sol. Ils avaient élargi la panse du vase, pour que ses flancs offrissent au pinceau des champs plus spacieux et lui avaient donné des anses très courtes, placées très haut, près de l'embouchure. Ces lourdes attaches, ils les avaient empruntées aux amphores du commerce. La pièce ne laissait pas d'avoir encore quelque gaucherie (fig. 133).



133. — Amphore panathénaïque du VI[e] siècle. Saglio, fig. 282.

Ce défaut n'échappa point au coup d'œil du potier. Il sut le corriger. Son amphore, il la modela comme le sculpteur modèle sa statue. A chacune des inflexions de la forme, il donna son caractère propre, celui qui répond le mieux à la fonction qu'elle remplit. Ainsi conçu et exécuté dans cette donnée, le vase éveille dans l'esprit du spectateur qui le considère l'idée d'un corps vivant, d'un corps articulé. La comparaison s'établit d'elle-même dans notre pensée. Avons-nous à le décrire, à en énumérer et à en distinguer les différentes parties, nous les assimilons, comme d'instinct, aux divisions naturelles du corps de l'homme[1]. La bouche, le col, l'épaule, le ventre, le pied, tels sont les

1. Voir, sur ces analogies et sur les termes qu'elles suggèrent à l'archéologue, Frœhner, *Anthropologie des vases grecs*. Nombre de locutions de l'idiome courant nous montrent les Grecs enclins à établir une assimilation constante entre les formes que la nature a imposées aux êtres vivants et celles que crée l'industrie humaine. La technologie des architectes grecs était tout inspirée de cette assimilation. Elle comparait la colonne au corps de l'homme et allait même jusqu'à lui prêter tel ou tel sexe, sui-

termes que suggère un regard jeté sur l'amphore arrivée ainsi à son plein développement, sur le cylindre vertical que termine une ouverture à lèvres d'un ferme dessin, sur la courbe fuyante d'un torse où les anses viennent s'appuyer comme des bras mollement arrondis, sur le disque étroit qui sert de support au vase. Au-dessous des lèvres, à la naissance du col, autour du pied, des bandeaux de couleur noire soulignent les coupures. Ces accents aident à saisir la pensée qui a présidé à la construction de l'ensemble, qui l'a partagé en membres tous solidaires les uns des autres mais dont chacun a son rôle et son effet distinct. En même temps, la panse de l'amphore reçoit, des mains qui la façonnent, un galbe qui est plus agréable à l'œil que par le passé. Moins renflée et moins trapue qu'autrefois, elle s'amincit vers le pied, ce qui lui donne une allure plus élancée. Elle prend ainsi la forme sous laquelle, dans la seconde moitié du sixième siècle, elle se pare des peintures d'un Amasis et d'un Nicosthène (fig. 134). Ces proportions qui ne laissaient rien à désirer, on ne sut pas s'y tenir. Au quatrième siècle, pour donner plus de grâce à l'amphore, on l'étira, on l'allongea outre mesure ; on finit par l'amaigrir (fig. 135).



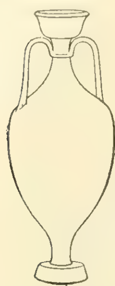
134. — Amphore de Nicosthène (Rayet-Collignon, fig. 53).

On donne le nom de *stamnos* à un vase très voisin de l'amphore, dont il se distingue par la largeur de l'embouchure, la très faible hauteur du col, la petitesse des anses latérales et la forme presque sphérique de la panse (fig. 136)[1]. On appelle

vant qu'elle appartenait à tel ou tel ordre (*Histoire de l'Art*, t. VII, p. 133). Elle empruntait aux termes qui désignent les différentes parties de ce corps ceux dont elle se servait pour distinguer les portions diverses de ce support. On a de même les *trépieds à oreilles* (Hésiode, *Travaux*, 657) et les *yeux* (ὀφθαλμοί), c'est-à-dire les écubiers, des navires. Maintes épithètes homériques témoignent de ce même parti pris. Tels sont les adjectifs μιλτοπάρῃος et φοινικοπάρῃος, aux joues rouges, appliqués aux navires. Il semble que les Grecs aient voulu tout ramener à l'homme et vraiment faire de l'homme, comme disait Gorgias, « la mesure de toutes choses ».

1. D'après les textes que cite et discute Letronne, le mot στάμνος n'aurait aucun droit à désigner une forme spéciale.

péliké un vase qui s'éloigne davantage encore du type normal de l'amphore. Il ne rappelle celle-ci que par la position et le dessin de ses deux anses ; mais il n'a point de col. Aux anses près, il ressemble aux marmites de terre dans lesquelles nos cuisinières font aujourd'hui cuire leur pot-au-feu (fig. 137). Quant aux formes que désignaient les termes βῖκος,



135. — Amphore du IVe siècle. Walters, fig. 132.



136. — Stamnos. Walters, fig. 132.



137. — Péliké. Walters, fig. 31.

ὄρχη, λεκάνη, λάγυνος ou λαγυνίς, on ne saurait les retrouver que par des conjectures très hasardées dans quelques-uns des vases que renferment nos galeries. Le κάδος paraît avoir été une sorte de seau, le *cadus* ou la *situla* des Romains.

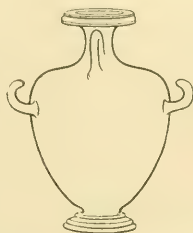


138. — L'hydrie. Saglio. Fig. 3922.

Ce qu'était l'*hydrie* (ὑδρία), nous le savons au contraire avec une pleine certitude. Comme l'indique la formation même du mot, c'était un vase *destiné au transport de l'eau* (ὕδωρ). A défaut même de la légende que nous avons signalée (fig. 130), on l'aurait reconnu dans les urnes que nombre de peintures nous montrent inclinées vers le goulot des fontaines publiques. La forme de l'hydrie se rapproche beaucoup de celle de l'amphore. La différence, c'est que l'hydrie a trois anses, une grande anse, attachée à la lèvre et à l'épaule du vase, qui sert à le manier et à le soulever quand il est vide, puis deux anses beaucoup plus petites, soudées au haut du ventre ; celles-ci aident les mains à soutenir, lorsqu'elle est pleine, l'urne posée sur l'épaule ou sur la tête des femmes (fig. 138). Plus l'hydrie serait haute et plus il serait malaisé de la maintenir en

équilibre. L'hydrie est donc de forme moins allongée que l'amphore. Elle a une panse plus large : c'est le moyen de rendre moins fréquents les voyages qu'il faut faire à la source pour approvisionner le ménage. On est convenu d'appeler κάλπις une variété de l'hydrie qui n'apparaît guère qu'au cinquième siècle. Le col y est moins nettement séparé de la panse. Celle-ci est plus renflée. Enfin l'anse principale a moins d'ampleur que dans l'hydrie du sixième siècle (fig. 139).

II. Κρατήρ est le nom générique des vases dans lesquels, au moment du repas, s'opérait le mélange de l'eau et du vin. Le sens du mot nous est donné par son étymologie : κρατήρ est un dérivé du verbe κεραννύναι, *mêler*. Les vins grecs étaient trop alcooliques et trop liquoreux pour qu'il fût agréable de les boire purs : mais la part faite aux deux liquides dans la mixture variait selon l'humeur des convives. Le *cratère* était nécessairement un vase d'assez grande dimension. Ce breuvage, l'échanson le préparait à la fois pour tous ceux qui devaient le boire. Dès l'antiquité, on employait le mot κρατήρ pour désigner l'orifice, la bouche des volcans et la cavité qui la précède. N'eussions-nous que cet indice, c'en serait assez pour nous permettre de reconnaître le cratère dans le vase campaniforme que nous voyons souvent figuré par les peintres dans les tableaux qui représentent des scènes de festin.



139. — Calpis. Walters, fig. 135.

Vase immobilisé par sa destination même, le cratère était bien plus largement ouvert par en haut que l'amphore ou que l'hydrie. Il fallait que l'on pût y puiser commodément le liquide à verser dans les coupes. Dans certaines variétés du type, le ventre était très arrondi; dans d'autres, moins trapues, la disposition donnait au vase beaucoup de creux et lui assurait ainsi une forte capacité. Deux anses servaient à le saisir et à le manier, deux anses au moyen desquelles le potier cherchait souvent à corriger, par la hardiesse des courbes et par l'élégance des attaches, ce que pouvait avoir d'un peu lourd la forme même de ce vaisseau très évasé.

Le cratère est souvent mentionné dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*. Mais, là, c'est un vase de métal, de bronze, d'or ou d'argent. Les plus anciens cratères d'argile que nous connaissions proviennent de Cypre[1].

1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 508, 525.

Dans la première moitié du septième siècle, les ateliers de Corinthe commencent à multiplier les vases de ce type. Il apparaît alors caractérisé par des anses d'une forme très particulière. Du haut de la panse



140. — Cratère à colonnettes Walters, fig. 36.



141. — Cratère à anses en volutes Saglio, 2039.



142. — Cratère à calice. Saglio, fig. 2040.

se détachent deux tiges verticales ou presque verticales. Chacune d'elles sert de support à une plaque rectangulaire que projette en dehors, des deux côtés du vase, le rebord plat de l'embouchure. Ce rebord est, en général, décoré de motifs d'ornement. La disposition de ces anses a fait donner à cette forme, dans le commerce des antiquités, le nom de *vaso a colonette* (fig. 140)[1]. Plus tard, parmi les produits des ateliers attiques du sixième siècle, on rencontre une autre forme, qui a plus de noblesse. Les anses s'amortissent en une ample volute dont la spire terminale vient se poser sur les lèvres du vase, que sépare de la panse un col très court mais d'un ferme dessin. C'est ce que l'on appelle quelquefois le *vaso a rotelle* (à rouleaux). Plusieurs des beaux cratères signés par des peintres de la figure noire et de la figure rouge offrent cet aspect (fig. 141). Au cinquième siècle, on voit le cratère se montrer sous deux formes vraiment neuves, celles à qui on donne les noms de *vaso a calice* et de *vaso a campana*. L'une en effet rappelle le calice ouvert d'une fleur de la famille des campanules (fig. 142) et l'autre le profil d'une cloche ren-



143. — Cratère campaniforme. Saglio, fig. 2043.

1. Gerhard avait proposé d'appeler cette forme κελέβη. Aucun texte ancien n'autorise à attribuer ce sens précis au mot κελέβη, qui paraît avoir eu, dans la langue courante, une signification assez vague.

versée (fig. 143). Dans ces deux variétés du cratère, les anses perdent de leur importance. Qu'elles soient attachées vers le haut ou vers le bas de la pièce, elles n'ont qu'une faible saillie. Dans les peintures, on voit souvent le cratère posé sur un support fixe, que l'on appelait ὑποκρατήριον ou ὑποκρατηρίδιον. Il y avait de ces supports en bronze ; mais on en fabriquait aussi en argile. Plusieurs de ces derniers sont arrivés jusqu'à nous. Ils ont, d'ordinaire, la forme d'un cylindre creux et parfois le pinceau les a recouverts d'une riche décoration (fig. 144).


144. — Support de dinos. Saglio, fig. 2041.

Dans la décadence de l'art, quand les potiers apuliens ont eu à fabriquer des cratères, c'est le type du cratère à volutes qui a eu leur prédilection ; mais ils lui ont donné des dimensions jusqu'alors inusitées et ils ont compliqué, ils ont étoffé le décor de l'anse. Ils ont conservé à celle-ci son mouvement, et ils y ont remplacé la volute par un médaillon que remplit une tête de Gorgone ou quelque autre masque du même genre, modelé en relief et peint en jaune et en blanc. C'est le *vaso con maniche a mascheroni* des catalogues italiens.

Un type très voisin de celui du cratère, c'est celui de ce vase sans anses, arrondi par en bas, auquel on applique, avec toute apparence de raison, le nom de *dinos* (δῖνος). Il pouvait servir aussi au mélange des liquides (fig. 144) ; mais il était impossible d'en faire usage autrement qu'en le posant sur un support ou sur un trépied (fig. 145). La forme du *dinos* était sensiblement la même que celle du λέβης, le chaudron de métal où les héros d'Homère font chauffer l'eau du bain et cuire les aliments. On appelait χύτρα le vase de terre qui, dans la vie domestique, était affecté à ces mêmes usages. On connaît quelques vases peints auxquels le potier a donné la forme de la *chytra*.

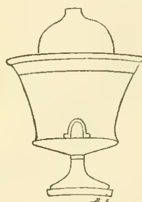

145. — Dinos sur un trépied. Saglio, fig. 2047.

Un type plus compliqué, c'est celui du *Psykter* (ψυκτήρ), « le refroi-

disseur », comme l'indique son nom, tiré de la racine qui exprime l'idée de froid. Il servait à rafraîchir le vin, au temps des chaleurs, en le mettant au contact avec un récipient où l'on avait soit empilé la neige apportée de la montagne soit versé, au moment du repas, l'eau de quelque source glacée. Ce résultat, on l'obtenait de différentes façons. Parfois on employait à cette fin une amphore à paroi double, munie sur l'épaule d'un goulot par lequel on introduisait l'eau fraîche dans le vide ménagé entre les deux cloisons[1]. Le vin, dans l'espace intérieur, se trouvait ainsi enveloppé d'une couche de liquide froid. Plus tard, on adopte, à même fin, dans les ateliers attiques, une autre disposition, celle d'un vase en forme de toupie, sans anses, que l'on mettait, rempli du liquide



146. — Psykter. Saglio, fig. 5847.



147. — Psykter plongé dans le cratère. Saglio, fig. 5848.



148. — Kyathos. Walters, fig. 48.

réfrigérant, flotter dans le vin du cratère (fig. 146). La peinture d'une coupe nous montre le *psykter* ainsi plongé dans l'ample vaisseau où il remplit son office (fig. 147).

III. Après que le vin, recueilli dans le *pithos* au sortir du pressoir, a été transporté au loin par l'*amphore* pour se mêler ensuite à l'eau, dans la vasque profonde du *cratère*, il devait aller se répandre dans les coupes. Entre celles-ci et le réservoir où avait été opéré le mélange, il fallait un intermédiaire. Ce rôle avait été dévolu au *Kyathos* (κύαθος)[2]. C'était une tasse munie d'une longue anse en forme de boucle qui montait assez haut pour que la main qui la tenait ne risquât point de se mouiller quand elle puiserait dans le cratère le liquide qu'elle était chargée de distribuer aux buveurs (fig. 148). Ce vase comportait de

1. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités*, fig. 5846.

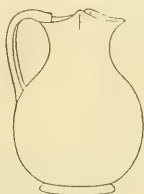
2. ATHÉNÉE (l. X, p. 424) indique bien le caractère du κύαθος en le comparant, d'après un poète comique, à l'écope ἀντλητήρ des marins. VARRON (*De lingua latina*, IV, 26) établit un rapprochement entre le *simpulum* romain et le *kyathos* grec, qui remplaça

nombreuses variétés, que désignaient divers termes tirés pour la plupart du verbe ἀρύειν, *puiser*.

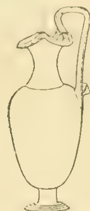
Quand les convives étaient nombreux et que l'on buvait sec, beaucoup de temps se serait perdu à courir, de lit en lit, verser le vin dans les coupes à l'aide du *kyathos*. On employait alors celui-ci à remplir des cruches au moyen desquelles le service se faisait beaucoup plus vite. Ces cruches c'était ce que l'on appelait l'*Œnochoé* (οἰνοχόη), de οἶνος, vin, et χέω, répandre [1]; mais le type auquel s'applique ce nom générique a subi bien des variations. L'embouchure est le plus sou-



149. — Œnochoe corinthienne. Rayet-Collignon, fig. 40.



150. — Œnochoé du cinquième siècle. Walters, fig. 44.



151. — Œnochoe dite *prochoos*. Walters, fig. 45.

vent en forme de trèfle, avec un bec qui fait face à l'anse. D'ordinaire, pour assurer au vase une forte contenance, le potier lui a donné un ventre très renflé. C'est là un caractère qui est commun à l'œnochoé archaïque (fig. 149) et à celle du cinquième siècle (fig. 150); mais il y a aussi des œnochoés très élancées, à col étroit et long, à anse haute et recourbée (fig. 151). Dans d'autres au contraire il n'y a pour ainsi dire plus de col et le corps de la pièce est presque cylindrique (fig. 150). Ces deux dernières formes sont celles que les céramographes ont pris l'habitude d'appeler *Prochoos* (πρόχοος) et *Olpé* (ὄλπη), pour les distinguer de l'*Œnochoe* proprement dite. Les deux termes appartiennent à la meilleure langue grecque; mais nous ne saurions garantir que celle-ci les ait particulièrement appliqués aux deux variétés du type que désigne ainsi la nomenclature qui est d'un usage courant.

le *simpulum* dans les festins, à Rome, quand il fut à la mode d'y tout faire à la grecque.

1. Οἰνοχόη, ἐξ οὗ τὸν οἶνον εἰς τὰ ἐκπώματα ἐνέχεον, ἔστι δ' ἀγγεῖον προχοΐδι ὅμοιον

IV. Tout sobre que le peuple grec ait été de tout temps et qu'il le soit encore, c'est sur le façonnage et la décoration du vase à boire que ses potiers et ses peintres ont porté leur principal effort; c'est là qu'ils ont fait preuve du plus de goût et d'ingéniosité, avec l'œuvre des maîtres attiques contemporains de Pisistrate, de Cimon et de Périclès. On a de ces céramistes des ouvrages admirables de types très divers; mais c'est encore leurs coupes qui, par la distinction de leurs formes et la beauté de leurs peintures charment le plus l'œil d'un connaisseur délicat.

Nous nous garderons bien de transcrire tous les noms de vases de



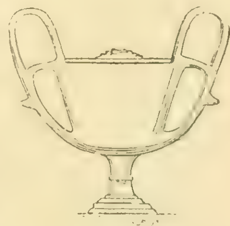
152. — Skyphos. Le vase connu sous le nom de Vase Burgon. Rayet-Collignon, fig. 25.

cette sorte que se complaît à enregistrer l'érudition diffuse d'Athénée. Ce serait peine perdue que de chercher à retrouver dans les vitrines de nos galeries les pièces auxquelles on proposerait d'appliquer tel ou tel de ces noms. Ce que ceux-ci ont dû désigner, pour la plupart, ce sont des variantes d'un type connu, variantes dont beaucoup, dues à l'esprit inventif d'un artisan en quête de clients, n'auront eu qu'une heure de vogue. Ce qui importe, c'est de définir ici, par des exemples, les formes dominantes. Il y en a un certain nombre, cinq ou six tout au plus, que les potiers n'ont pas cessé de reproduire pendant tout le temps où le vase peint a été en honneur. Tous les vases à boire (ἐκπώματα, ποτήρια) que nous possédons se laissent ramener, malgré les singularités qui distinguent maintes de ces pièces, à quelqu'un de ces types spécifiques.

Le plus simple de tous c'est celui du *Skyphos* (σκύφος ou σκύπφος). C'est une tasse profonde, qui se rétrécit par en bas; elle a deux anses horizontales, qui s'insèrent tout près des lèvres du vase (fig. 152). La

cotylé (κοτύλη ou κότυλος) avait à peu près le même galbe : toute la différence, c'était que la *cotylé* n'avait pas d'anses ou n'en avait qu'une.

Le *Canthare* (κάνθαρος), c'est, nous disent les auteurs anciens, la coupe où Dionysos aime à boire[1]. Il a été facile de le reconnaître dans celle que mettent aux mains du dieu les peintures de vases. C'est, porté sur un pied haut et svelte, un bol aux parois presque verticales. Les anses partent du fond de la tasse. Elles s'arrondissent, elles se dressent au-dessus des lèvres du vase où elles viennent se rattacher pour se fermer en boucle (fig. 153). C'est à la disposition des anses que le canthare doit sa grâce et son originalité. Le terme καρχήσιον paraît avoir désigné une coupe qui ressemblait fort au canthare, mais avec rétrécissement dans la partie moyenne. Le fond est plus large que le milieu du corps ; puis le vase s'ouvre et s'élargit de nouveau à mesure qu'il monte vers les lèvres[2]. C'était un gobelet très profond.



153. — Le cantharos. Saglio, fig. 1128.

Le vase à boire par excellence, la coupe de luxe, honneur des riches festins, c'était la *Kylix*[3] (κύλιξ, en latin *calix*). Avec sa vasque peu profonde que supporte un pied très élancé, la *Kylix* a, en gros, la forme de nos coupes à champagne, mais elle s'en distingue par les deux anses horizontales dont elle est munie. Cette forme, le potier grec l'a créée dès le temps de ses premiers essais. Il s'est appliqué avec amour, de génération en génération, à lui donner de plus purs contours et une proportion plus juste. Dans la première moitié du cinquième siècle, il est arrivé à la perfection même du type. Nous ne saurions suivre ici l'artisan dans ce travail des patientes retouches, ni présenter le tableau comparatif de toutes les variantes successives qui naissent de cet effort. Nous devrons nous borner à montrer les deux termes extrêmes de la série. Au commencement du sixième siècle, la *Kylix* a une vasque assez creuse, dont la coque est coupée en deux par un rebord qui fait une légère saillie sur le fond de la tasse (fig. 154). Au milieu du cinquième siècle, il n'y a plus trace de cette division.

1. Macrobe, V, 21, Pline, H. N. xxxiii. C. Marius post victoriam cimbricam cantharis potasse Liberi patris exemplo traditur.

2. Athénée, XI, p. 474.

3. Athénée rapproche les *kylikes* dites *naucratites* de la *phiale* pour leur évasement et leur peu de profondeur.

La vasque, bien plus évasée, est toute d'une venue et le pied plus court (fig. 155). Cette forme dernière du type, le potier n'y a abouti qu'après de longues réflexions et pourtant les profils du vase semblent tracés d'un trait franc et hardi qui a toutes les àpparences d'une heureuse improvisation.



154. — La Kylix. Première forme.



155. — La Kylix. Forme postérieure.

La *Phialé* (φιάλη), en latin *patera*) était une tasse sans profondeur en forme de soucoupe[1]. Point d'anse; mais, au milieu de la tasse, une bosse (ὀμφαλός), dont le dessous était creux; c'était par ce creux que la main la saisissait, en y insérant ses doigts (fig. 156). La *phialé* servait aux libations. De nombreuses peintures représentent Niké ou une Bacchante qui y versent, du bec de l'*œnochoé*, le lait qui va couler sur l'autel ou le vin qui doit désaltérer Dionysos. D'après les images qu'en offrent ces tableaux, la *phialé*, avec ses parois côtelées, semble avoir été plus souvent un vase de métal qu'un vase d'argile.

C'est avec la figure rouge qu'apparaît, parmi les produits de la céramique, le *Rhyton* (ῥυτόν, de ῥέειν, couler). A partir de ce moment,



156. — La phiale dans une peinture de vase. Saglio, fig. 4232.



157. — Jeune homme buvant avec le rhyton. Saglio, fig. 5946.

c'est un des types sur lesquels s'exerce le plus volontiers l'esprit inventif du potier. Deux particularités le caractérisent. Il n'a point de pied. C'est un dérivé, un arrangement artistique de la corne de bœuf

1. Pollux, VI, 9, 5 : οἱ οἰνοχόοι τὰς φιάλας ἐπὶ τῶν δακτύλων ἄκρων ὀχεῖτωσαν. Aristote *Rhet.* III, 4 compare la *phiale* à un bouclier.

dont se servaient à cette fin les sauvages ancêtres; comme elle, il ne peut tenir en place que posé sur sa large embouchure.

Pour le remettre sur la table, il faut l'avoir vidé jusqu'à la dernière goutte (fig. 157)[1]. Armé d'une seule anse, il se termine, d'ordinaire, à sa partie inférieure, par une tête modelée en relief, tête de taureau, de bélier ou de cheval (fig. 158). A cette tête d'animal, on substitua souvent, un peu plus tard, une tête de Satyre ou de femme. Quelques-uns de ces rhytons, avec les fermes accents qu'y met la couleur, sont de beaux ouvrages de sculpture.

Les vases dans lesquels étaient servis les aliments ne présentent pas la même variété que les vases à boire. Ils rentrent tous dans le type du *Pinax* (πίναξ). C'est ce que nous appellerions, suivant les dimensions, des plats ou des assiettes.



158. — Rhyton. Saglio, fig. 5945.

V. Dans toutes les collections de poteries grecques, on rencontre des vases dont l'usage se devine à une particularité de leur forme. Ils ont un long col et une embouchure très étroite qui ne laissait écouler que goutte à goutte le liquide qu'ils renfermaient. Les liquides que l'on utilisait si discrètement ne pouvaient être que ces huiles odorantes qui avaient été d'abord importées en Grèce par les Phéniciens, puis que les Grecs apprirent à fabriquer eux-mêmes, à l'aide des substances qu'ils tiraient de la Syrie et de l'Égypte comme aussi de celles qu'ils savaient extraire de la feuille et de la fleur des plantes de leur pays. Les hommes comme les femmes faisaient une grande consommation de ces huiles aux multiples senteurs, les uns pour s'en frotter le corps et les cheveux au sortir des sueurs de la palestre, les autres pour les soins très divers de leur toilette. On s'en servait aussi pour oindre les cadavres d'un parent ou d'un ami. Les flacons qui les contiennent figurent, dans les peintures qui représentent des scènes funéraires, groupés autour du lit où repose le mort; ils descendaient ensuite avec lui dans la tombe, pour y défendre sa chair contre la corruption. Aussi n'est-il pour ainsi dire point de sépulture où l'on ne recueille quelques-uns de ces vases. Étant donné le prix souvent très élevé des essences qui y étaient em-

1. Dans maints rhytons, l'extrémité inférieure du vase n'est pas percée d'un trou. On y boit comme dans un verre, par en haut (POTTIER, art. *Rhyton* dans *Dict. des antiquités*).

prisonnées, on ne saurait s'étonner qu'ils soient en général d'assez faible dimension. Cette petitesse les rendait d'ailleurs plus faciles à manier.

On ne saurait hésiter à reconnaître le *lécythe* (λήκυθος), dans un vase dont l'aspect rappelle celui de nos burettes à huile[1]. On le voit apparaître de très bonne heure dans la céramique; mais c'est à Athènes, dans le cours du cinquième siècle, que sa forme achève de se déterminer et aboutit aux proportions les plus heureuses. Avec l'ovale très allongé de son corps, avec son épaule plate ou même un peu concave à laquelle s'attache une anse légère, avec son col effilé, avec son embouchure qui s'évase à la façon d'un calice de fleur, le *lécythe* est alors un des types les plus élégants que le potier grec ait réussi à créer (fig. 159). A cette époque, il atteint parfois, comme pièce d'apparat, une très grande taille; on possède quelques lécythes qui ont plus d'un mètre de haut.



159. — Lecythe attique du ve siècle.

Ce cas ne se présente jamais pour l'*alabastre* et pour l'*aryballe* qui étaient plus particulièrement employés pour ces onctions fréquentes que comportaient les exercices du gymnase et les pratiques du gynécée. Les doigts qui s'en étaient saisis devaient pouvoir porter sans gêne ces vases sur les différentes parties du corps pour qu'ils y épanchassent leur contenu. C'est à cet usage que se prêtait le disque lisse au milieu duquel s'ouvrait, dans ces deux types, l'orifice du vase. Il s'imprégnait de la substance grasse qui suintait par le goulot et servait à l'appliquer et à l'étaler sur la peau.

L'*alabastre* (ἀλάβαστρον ou ἀλάβαστος, les deux formes se trouvent dans le grec classique) doit son nom à la matière dont étaient faits les premiers vases sous le couvert desquels arrivèrent aux Grecs les parfums de l'Orient. Ces vases étaient taillés dans un albâtre tendre dont l'Égypte a de riches carrières. Ces flacons d'albâtre, on en a retrouvé, en Grèce même, dans plus d'une sépulture archaïque. Lorsque, comme véhicule de leurs produits, les Grecs substituèrent l'argile plastique à

1. Le mot λήκυθος est, en grec, du genre féminin (ἡ λήκυθος). Je ne sais pourquoi, l'usage a prévalu de le faire précéder, en français, de l'article masculin. Après M. Pottier, dont l'étude (*Sur les lécythes blancs d'Athènes*) fait autorité, nous croyons devoir, pour ne pas nous singulariser, nous conformer à l'usage.

l'albâtre qu'ils ne possédaient pas, ils conservèrent à leurs flacons la forme traditionnelle. Cette forme et des plus simples. C'est un corps ovale, le plus souvent dépourvu d'anses[1]. Parfois celles-ci sont représentées par de toutes petites oreilles, percées d'un trou. Par ces deux trous on faisait passer une cordelette à l'aide de laquelle on pouvait suspendre le flacon à la paroi d'une maison ou d'une tombe. Le col du vase est toujours très court (fig. 160).



160. Alabastre (Saglio, fig. 202).

Les anciens mentionnent comme affecté à ces mêmes usages un autre type de vase, l'*aryballe* (ἀρύβαλλος)[2]. Ils nous disent qu'il ressemblait à une bourse dont le haut serait serré par un cordon (σύσπαστον)[3]. On l'a identifié en toute certitude avec un type que caractérisent sa panse globulaire, son anse et son col très court (fig. 161). Les potiers de Corinthe ont semé par milliers leurs alabastres et leurs aryballes sur toutes les côtes de la Méditerranée. Étroitement liées à la prospérité de l'industrie et du commerce de l'Isthme, ces formes tombèrent presque en désuétude quand, après les guerres médiques, la poterie attique eut supplanté, sur les marchés de l'Occident, celle de Corinthe.



161. — Aryballe corinthien (Rayet-Collignon, fig. 32).

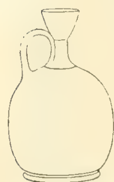
Ces formes longtemps populaires, si la fabrique d'Athènes ne les adopta pas, si elle leur préféra celle du *lécythe*, ce fut sans doute parce qu'elles lui paraissaient manquer de grâce et offrir d'ailleurs au pinceau du décorateur des champs trop limités. Elle en subit pourtant l'influence. Vers le milieu du cinquième siècle, elle mit en circulation un type qui tient à la fois du *lécythe* et de l'*aryballe*. Au premier, il

1. C'est par cette absence d'anses que les Grecs expliquaient le nom de l'alabastre ; ils y voyaient un dérivé du verbe λαβέσθαι, précédé de l'α privatif (*Etymologicum magnum*, p. 55, 30). Pline indique avec précision la forme de ces vases, quand il parle de grosses perles, *fastigiata longitudine, alabastrorum figura in pleniorem orbem desinentes* (H. N. IX, 56).

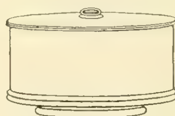
2. Pollux, VII, 166 ; X, 63. L'emploi de l'aryballe comme vase à parfums ressort de ce vers d'Aristophane : κατασπένδειν κατὰ τῆς κεφαλῆς ἀρυβάλλῳ ἀμβροσίαν. (*Chevaliers*).

3. Athénée, XI, 783, B. Athénée dit même qu'en raison de cette ressemblance on

emprunte son anse, la sveltesse de son col et son embouchure en calice. Au second, il prend l'ampleur de sa panse, sans aller cependant jusqu'à en faire un ballon sphérique. Cette panse s'aplatissait, vers son fond, pour s'adapter à la surface plane du petit disque qui sert de base au lécythe (fig. 162). Nous n'avons aucune raison de croire que, dans l'antiquité, un nom spécial ait été attribué à cette forme hybride ; mais, rien n'empêche d'adopter, pour la désigner, un terme de convention tel que *lécythe aryballesque*.



162. — Lécythe aryballesque. Walters, fig. 57.



163. — Pyxis. Walters, fig. 60.

Pour les huiles coulantes, on avait les *lécythes*, les *alabastres* et les *aryballes*, qui jouaient le rôle de nos flacons d'odeurs ; on avait de même l'équivalent de notre pot à pommade dans une boîte ronde, à couvercle, la *pyxis* (fig. 163). Celle-ci, surtout à Athènes et dans les derniers temps de la peinture à figures rouges, est souvent décorée de petits tableaux qui représentent des femmes occupées à se parer, des scènes de mariage, des jeux d'amour. La *pyxis* ne servait pas seulement à conserver le fard et les onguents. C'était aussi une boîte à bijoux et à épingles. Tous les accessoires, tous les instruments de la toilette féminine y trouvaient place.



164. — Onos décoré. Forme d'ensemble *Ephéméris*, 1892. l'une des faces

Il ne reste plus qu'à mentionner, pour leur singularité, quelques formes plus rares. Les archéologues se sont longtemps demandé ce que pouvait être un type dont nos galeries offraient quelques exemplaires (fig. 164). Dans ce demi-cylindre d'argile, fermé à l'un de ses bouts, ouvert à l'autre, on avait proposé de reconnaître une tuile faîtière ; mais ce qui répugnait à cette explication, c'était les scènes figurées sur plusieurs de ces objets. Elles représentaient le travail du rouet et du fuseau. Le mot de l'énigme a été donné par le décor même d'une de ces pièces[1]. On y voit une femme assise. Son genou et sa cuisse

appelait quelquefois les bourses des aryballes. C'était sans doute par plaisanterie que l'on jouait ainsi sur le mot.

1. C'est à Sophoulis et à Carl Robert que revient l'honneur de cette petite décou-

s'emboîtent dans le creux du cylindre ; elle paraît occupée à tordre et à aplatir avec les doigts le fil qu'elle presse contre le dos du cylindre



165. — Seconde face de l'onos. *Ephemeris*, 1892, pl. XIII

(fig. 165[1]. C'est là, on n'en saurait plus douter, l'ustensile que Pollux

verte, dont l'occasion leur fut fournie par un vase de ce genre que venait d'acquérir le Musée d'Athènes (C. Robert, dans Ἐφημερίς, 1892, p. 247-255 et pl. XIII).

1. La plupart des ὄνοι que l'on a retrouvés portent à leur partie supérieure un décor

appelle ἐπίνητρον (de ἐπί, sur et νέω, filer) ou ὄνος à cause de la forme en dos d'âne du vaisseau de terre[1].

On est convenu de donner le nom d'*ascos* (ἀσκός, outre) à un vase dont la forme rappelle celle d'une outre à vin ; mais rien ne prouve que les anciens aient jamais appliqué cette dénomination à un vase de terre. Ce type offre plusieurs variétés ; voici la plus ancienne et la plus originale de toutes (fig. 166).

On emprunte au latin le mot *guttus* pour désigner un vase qui, d'après sa forme; doit avoir servi à verser de l'huile dans les lampes (fig. 167). Ce vase, en terre noire, à parois côtelées, n'a presque jamais reçu de décor appliqué au pinceau. Son seul ornement, c'est parfois un médaillon en relief appliqué sur le dessus de la pièce. Ce n'est d'ailleurs point ici le lieu d'énumérer maintes formes, plus ou moins étranges, qui se rencontrent, par exemplaires isolés, surtout dans la poterie de l'âge hellénistique. On ne faisait plus guère alors de vases peints. La mode en avait passé. Les potiers cherchèrent à retenir leur clientèle par l'adresse avec laquelle ils s'empressèrent de copier en argile les vases que créait sous leurs yeux l'industrie du métal. Celle-ci s'appliquait à renouveler et à varier ses formes; elle avait à tenir compte des goûts de luxe dont l'éveil avait été provoqué par la vie de cour, dans les monarchies orientales entre lesquelles s'était partagé l'empire d'Alexandre.



166. — Vase dit *ascos*. (Walters, fig. 61.)



167. — Vase dit *guttus*. (Walters, fig. 62.)

Pour compléter cette étude sommaire des formes les plus usitées, il convient de rappeler, ne fût-ce que pour mémoire, celles que le potier grec, avec la liberté de son imagination inventive, a empruntées au monde de la vie organique pour les marier, de façons diverses, à

en forme d'écailles incisées qui donne une surface un peu rugueuse où le fil s'accrochait plus aisément que si cette surface eût été lisse.

1. MARGARETA LANG, *Die Bestimmung des Onos oder Epinetron*, in-8°, pl. V-VI, 1-169, avec 23 figures, Berlin, Weidemann, 1908. Lang suppose que l'*onos* ne servait pas seulement aux fileuses, qu'il jouait aussi le rôle du coussin dont se servent nos dentellières. L'étoffe, sans doute, n'aurait pu se fixer sur les exemplaires en terre cuite; mais il y aurait eu, pour les brodeuses, des ὄνοι en bois tendre. C'est là une hypothèse ingénieuse qu'il est impossible de vérifier. Lang passe en revue les exemplaires d'ὄνοι en argile conservés dans les musées. Ses relevés ont été faits avec grand soin; mais elle n'a pu étudier les nombreux fragments, encore inédits, de pièces de cette sorte qui ont été retirés des fouilles de l'Acropole d'Athènes.

celles que tenaient de leur destination même les vases qu'il fabriquait. Nous ne voulons pas seulement parler ici des petits aryballes en forme de tête casquée, ou de tête d'Héraclès que l'on a trouvés aussi bien en Sicile et en Italie que dans les îles et sur le continent de la Grèce, ni des alabastres faits d'une figure ou d'un buste de femme qui se termine à sa partie supérieure par un orifice de vase. Ce ne sont là que des imitations de modèles exotiques. Quand, dans tout le bassin oriental de la Méditerranée, l'industrie et le commerce des Grecs d'Asie entreprirent de faire concurrence aux Phéniciens, les céramistes ioniens adoptèrent certains types auxquels était accoutumée la clientèle qu'ils voulaient enlever à leurs rivaux. Pour y réussir, peut-être s'essayèrent-ils, non sans succès, à cette technique de la terre émaillée que pratiquaient depuis longtemps les artisans de l'Égypte et de la Phénicie[1]; mais l'ouvrier grec cessa bientôt de pratiquer cet art de l'émail. Sur ces formes qu'il avait intérêt à conserver, il appliqua un décor dont la brosse du peintre faisait tous les frais[2].

Que l'idée de ces vases d'un caractère mixte ait été ou non suggérée aux potiers de l'Ionie ou de la Grèce européenne par des types de provenance orientale, toujours est-il que ces potiers, de bonne heure, s'avisèrent parfois de faire une part à la sculpture dans la composition d'ouvrages qui ne devaient rien aux exemples de l'étranger.

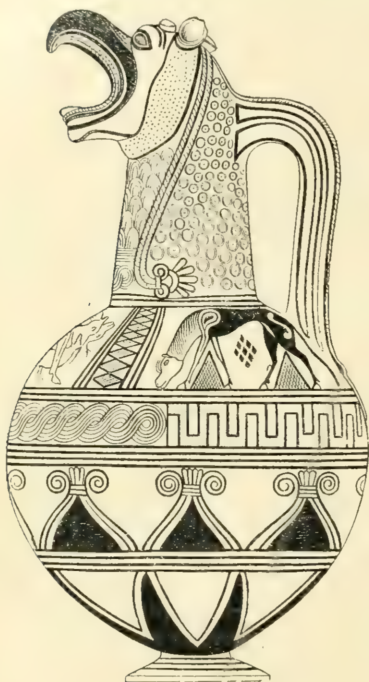
C'est, dans la céramique du Dipylon, un oiseau perché sur le col d'une œnochoé, quatre chevaux posés sur le couvercle d'une pyxis[3]. Plus tard, l'ouvrier saura ménager une union plus intime entre les parties du vase où le pinceau s'est chargé d'exécuter à lui seul tout le décor et celles qui ont été modelées en ronde-bosse par l'ébauchoir. Voici une œnochoé, trouvée à Théra, qui se termine par le col et la tête d'un oiseau de proie au bec largement ouvert (fig. 168). Voici un aryballe dont le goulot est formé par une tête de femme qui s'encadre entre les deux masses tombantes d'une épaisse chevelure (fig. 169); mais il est tel ouvrage de cette céramique où le rôle assigné au sculp-

1. Sur les aryballes de fabrique grecque en terre émaillée, voir Heuzey, *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, t. I, p. 214, et *Histoire de l'Art*, t. III, p. 675-680, fig. 484.

2. Le Musée britannique a, provenant de Cypre, un de ces alabastres en forme de tête féminine qui est en terre émaillée (Walters, *History of ancient pottery*, t. I, pl. X, 4), un autre, de forme à peu près pareille, qui a été découvert en Étrurie et qui appartient au Louvre, n'est plus en terre vernissée, mais en argile jaune, où le pinceau a mis des noirs et des rouges (Heuzey, *Les figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, pl. XIII, fig. 4).

3. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 44 et 68.

teur prend déjà beaucoup plus d'importance. C'est le cas pour un monument très curieux qui appartient au Musée du Louvre (fig. 170)[1]. On y voit un Satyre assis tout contre un cratère dont ses deux mains tiennent les anses et vers lequel il semble se pencher comme pour y boire. A première vue, la statuette est la partie de cet ensemble qui attire le plus l'attention. On s'est cependant convaincu, en examinant de près cette pièce, que c'est bien là un vase, un vase à surprise, un vase qui a eu sa place marquée dans la salle du festin et où le vin a coulé plus d'une fois, sinon pour désaltérer les convives, tout au moins pour les amuser, suivant que, sous la pression de l'air chassé du corps de la figurine ou admis à y rentrer par les trous d'évent, le niveau du liquide baissait ou s'élevait dans le cratère (fig. 170).



168. — Œnochoe. Rayet-Collignon, fig. 29.

Vers la fin du sixième siècle, à Athènes, les potiers façonnent des vases en forme de tête d'homme barbu ou d'Éthiopien et plus souvent de tête féminine, vases dont plusieurs sont signés de Charinos, de Procléès et de Caliadès[2]. Comme type de ce genre d'ouvrages, on peut prendre, au Louvre, le vase qui, fabriqué peut-être à Corinthe, porte la signature de Cléoménès l'Athénien[3]. Il est formé, comme les her-

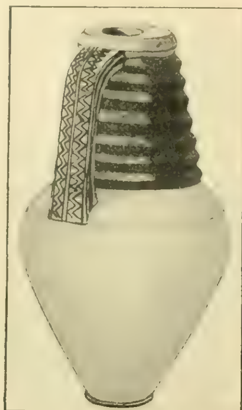
1. E. Pottier, *Le satyre buveur, vase à surprise du Musée du Louvre* (*Bull. corr. hell.*, t. XIX, p. 225-235, pl. XIX et XX).

2. Cf. Klein, *Griech. Vasen mit Meistersignaturen*, p. 214. E. Reisch, *Rœm. Mittheilungen*, V, 1890, p. 313 et suivantes, Hartwig, Ἐφημ. ἀρχ. 1894, p. 125.

3. Collignon, *Vase de terre cuite en forme de double tête signé de Cléoménès d'Athènes* (*Mon. de l'ass. pour l'encouragement des études grecques*, t. II, 1895-1897, p. 53 67, pl. XVI-XVII). Furtwængler avait affirmé de la manière la plus formelle que ce vase était l'œuvre d'un faussaire moderne. Pottier a victorieusemeut répondu à cette assertion

més doubles en marbre, par la réunion de deux têtes adossées et soudées l'une à l'autre, une tête d'homme et une tête de femme. Au-dessus de ces têtes, à leur point de rencontre, se dresse et s'ouvre un large goulot de vase (fig. 171). Le soin et l'art avec lesquels ont été modelées les deux têtes donnent l'impression très nette que Cléoménès a conçu son œuvre en sculpteur bien plus qu'en potier. Celle-ci n'a jamais dû servir de vase à boire ; il est probable que, posée sur une





169. — Aryballe. Face antérieure et postérieure. *Mélanges Perrot*, pl. IV.

tablette, elle a plutôt concouru à décorer un des murs de la salle à manger.

Nous ne croyons pas non plus que jamais des buveurs se soient passé de main en main un petit bélier en terre cuite, au dos duquel est adapté un goulot de vase[1]. Il en est autrement de ces *rhytons* qui, dans le cours du cinquième siècle, paraissent avoir joui d'une grande vogue ; c'est là que le céramiste grec a su le mieux tirer parti des éléments qui lui étaient fournis par les beaux aspects de la forme vivante. Ces têtes d'animal, ces bustes d'homme ou de femme prolongeaient les parois du gobelet profond : ils animaient, ils embellissaient

en discutant un à un les griefs invoqués contre l'authenticité de la pièce : *Le vase de Cleomenes, réponse à M. Furtwængler*, dans *Revue arch.* 1900[2], p. 181-203, pl. XIII-XIV.

1. *Rev. Arch.* 1902[2], pl. XIV, 4.

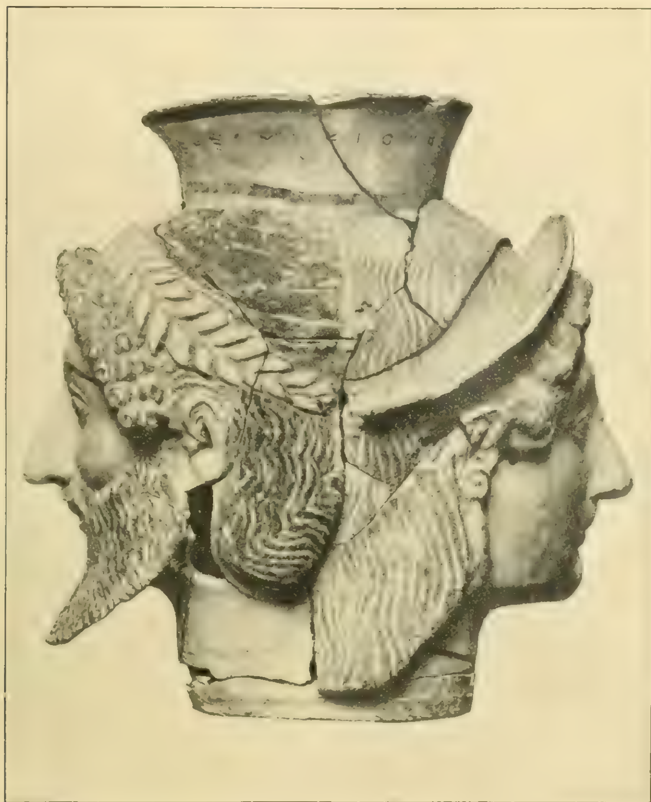
le vase, sans le rendre impropre à sa fonction. C'est bien un vase que le *rhyton*, un vase où plus d'un convive a dû laisser sa raison ; mais il est difficile de reconnaître ce même caractère à certaines images que l'on voit se multiplier au quatrième siècle. Comme type de ces créa-



170. — Le Satyre buveur, vase à surprise. B. C. H. t. XIX. pl. 20.

tions d'une heureuse fantaisie, on peut prendre un sphinx accroupi, à grandes ailes, à tête féminine couronnée de fleurs (fig. 172). De l'épaule du sphinx se détache et monte un col de lécythe muni de son anse. Anse et col ne sont là qu'un ornement fourni par la céramique. La courbe élégante de l'anse et le hardi relief du col allègent la figurine et lui donnent comme un mouvement ascensionnel. Celle-ci est d'ailleurs revêtue de cette couverte d'un blanc laiteux que le *coroplathe*

appose sur l'argile de ses statuettes. C'est de l'atelier du modeleur, ce



171. — Le vase de Cléomènès.

n'est pas de celui du potier que sont sorties ces figurines composites qui n'ont du vase qu'une trompeuse apparence[1].

1. On en peut dire autant d'une autre figurine de même sorte qui, comme le sphinx provient de *Kertch*, l'ancienne Panticapée. C'est un buste d'Aphrodite engagé dans une large coquille. Un goulot, aujourd'hui brisé, se dressait au-dessus de sa tête. A plus forte raison se refusera-t-on à classer parmi les vases d'usage, malgré la présence de ce même goulot, un groupe qui représente Aphrodite assise sur les genoux d'Adonis (Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 270-276, fig. 103-105).

§ 3. L'ARGILE

Les chimistes ont analysé plus d'une fois les terres dont sont faits les vases grecs. Les analyses ont constaté partout la présence des mêmes éléments, silice, alumine, oxyde de fer, un peu de chaux et de magnésie. D'une terre à l'autre, la part que fournit au mélange chacun de ces éléments ne varie que dans une très faible mesure ; mais il n'en faut pas davantage pour que des argiles de provenances diverses offrent à l'œil des tons assez différents. Avec quelque habitude, on distingue, à première vue, un tesson de vase corinthien d'un fragment de vase attique. Dans le premier, la teinte de l'argile tire sur le vert, tandis que, dans le second, elle est d'un jaune orange ou d'un rouge assez franc. Le rouge est d'autant plus foncé qu'il y a dans la terre plus d'oxyde de fer; mais, pour en monter encore le ton, certains ateliers ajoutaient à l'argile une substance colorante. C'était, nous dit-on, l'argile du cap Colias, en Attique, qui passait pour la meilleure que pût employer le potier; mais celui-ci, à Athènes, la mélangeait avec du μίλτος, c'est-à-dire avec une ocre rouge que l'on trouvait en abondance dans l'île de Céos, très voisine du Pirée ; par des conventions spéciales conclues avec les deux villes principales de l'île, les Athéniens s'étaient assuré le droit exclusif d'exporter à leur profit tout ce que Céos pouvait produire de cette matière[1].

Cette substance colorante n'était d'ailleurs introduite dans l'argile qu'au dernier moment, après que celle-ci avait subi une préparation qui la débarrassait de toutes les impuretés qu'elle contenait au sortir de la carrière. Dans les vases très anciens, tels que les vases mycéniens et ceux mêmes du Dipylon, il y a, comme on l'observe dans les cassures, de petits cailloux mêlés à la terre. Ce n'est plus le cas pour les produits des ateliers de l'Ionie, de Corinthe et de l'Athènes du sixième siècle. La pâte y est homogène et d'un grain très fin. Quels procédés employait-on à cet effet? Faisait-on passer l'argile sous un courant d'eau, dans une série de bassins où elle se décantait, laissant

1. SUIDAS, s. v. Κωλιάδος. *C. Insc. Att.* t. II n° 546. Pline attribue au potier corinthien Boutadès l'idée de mêler à la terre de la *rubrica* (H. N. XXXV, 152). Les potiers attiques n'auraient fait que suivre l'exemple des potiers de l'isthme; mais ils ont forcé la proportion du μίλτος. La terre de leurs vases est bien plus colorée en rouge que celle des vases corinthiens.

tomber au fond de ces réservoirs tout ce qu'elle contenait d'éclats de pierre ? Il ne paraît pas vraisemblable que les sources mêmes amenées à Athènes par Pisistrate aient eu un assez fort débit pour que, dans la Céramique, on ait pu, en toute saison, pratiquer ces lavages à grande eau. Je croirais plutôt que l'on usait d'une méthode qui exige une bien



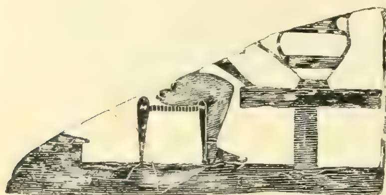
172. — Sphinx avec col et anse de lécythe. Rayet-Collignon, fig. 104.

moindre dépense de liquide ; c'est celle que l'on appelle, en terme de fabrique, le *marchage*. L'argile était jetée dans un bassin rempli d'eau et là foulée aux pieds, pendant de longues heures, comme le sont, en vendange, les grappes de raisin. Malgré les facilités que pourraient donner les moulins mécaniques, c'est ainsi que l'on s'y prend, à la manufacture de Sèvres, pour triturer et pétrir le caolin. Ce mode de

malaxage, malgré ce qu'il semble avoir de tout primitif, est encore celui duquel on obtient les meilleurs résultats.

§ 4. — LE FAÇONNAGE

L'invention du tour à potier, de la *tournette*, remonte à une très haute antiquité, bien au delà d'Homère, auquel le tour a suggéré une de ses comparaisons [1]. On le voit figuré dans des peintures égyptiennes qui datent du moyen empire. Ce qui le constitue, sous sa forme la plus simple, c'est un plateau qui tourne sur un axe vertical et que le potier met en mouvement avec la main (fig. 173). On prit ensuite l'habitude de faire actionner le disque par un aide assis à terre auprès de l'instrument (fig. 174). Le potier se trouvait avoir ainsi les deux mains libres pour l'opération du tournassage. Alla-t-on plus loin? Connut-on le *tour à roue*, celui qui se compose de deux disques reliés par un montant, le disque supérieur, celui qui porte la masse de terre, accompagnant dans sa révolution le disque inférieur, auquel le pied imprime, par le moyen d'une pédale, une rotation plus ou moins rapide? Cette disposition a l'avantage de rendre l'ouvrier plus maître de la vitesse : mais aucun texte n'y fait allusion, aucun monument figuré n'en fournit la représentation. Quand on voit à quelle sûreté d'exécution le potier attique est arrivé, au cours du cinquième siècle, dans le façonnage de l'argile, quelle minceur il a su donner aux parois de ses vases, on est tenté de croire qu'il n'a point ignoré ce dernier perfectionnement de l'outil. Les vases auxquels nous avons emprunté ces images du tour appartiennent tous à l'âge de la peinture archaïque.



173. — Le tour du potier, d'après une peinture de vase. Saglio, fig. 3033.

L'argile d'où doit sortir le vase est ou posée directement sur le plateau (fig. 173) ou bien, s'il s'agit d'une pièce de faible dimension, soutenue, pour être mieux à main, par un manchon de terre que,

1. *Iliade*, XVIII, 600.

dans nos ateliers, on appelle le *mandrin* (fig. 175). Le tournassage se fait avec la main gauche engagée dans la pâte, tandis que la main droite, quand elle n'est point occupée à manœuvrer le plateau, façonne ou polit l'extérieur du vase. A celui ci, elle a donné, en gros, la forme



174. — Le tour actionné par un aide, d'après une peinture de vase (S[illegible], fig. 3035).

voulue au moyen d'un outil de bois qui porte aujourd'hui le nom d'*estèque*. Pendant que le bloc de pâte tournait sur le plateau, toutes ses surfaces entraient successivement en contact avec ce calibre qui, tenu fixe et bien droit, détachait partout la même quantité de terre et dessinait partout le même contour. Ces calibres, le modeleur en avait, à portée, tout un assortissement ; il en avait pour la panse, d'autres pour le pied, d'autres pour le col. Les doigts de l'ouvrier achevaient le travail de conformation commencé par l'outil. Quant aux anses, elles étaient modelées à part et ajustées ensuite à la panse. Pour les y adapter, on se servait, comme on le fait encore maintenant, de la *barbotine*. Cette liaison est fournie par la pâte même qui donne le vase ; mais cette pâte, quand elle joue le rôle de colle, est délayée avec plus d'eau et l'on y ajoute un peu de gomme. On obtenait ainsi une adhérence très forte. Au cours des vicissitudes que les vases grecs ont subies avant d'arriver jusqu'à nous, quand l'anse a été, par quelque choc, séparée du corps de l'amphore ou de l'hydrie, elle a, le plus souvent, emporté avec elle un morceau de la panse.



175. — Le mandrin, d'après une peinture (Walters, fig. 65).

« Ces opérations semblent être très simples ; mais elles exigent un

long apprentissage pour que la main devienne habile. Il faut plusieurs mois de travail régulier pour former un ouvrier qui exécute d'une façon satisfaisante des produits communs. Or certains vases antiques, en particulier des coupes, sont d'une solidité d'architecture et d'une légèreté de parois qui défie toute comparaison. La façon d'attacher l'anse à la paroi fuyante d'une coupe de façon que la ligne se poursuive sans ressaut, avec une courbe harmonieuse, est un tour de force dont peu de céramistes sont capables. Il ne faut d'ailleurs pas s'imaginer que toutes les pièces antiques soient des merveilles de réussite. Il y en a beaucoup de médiocres et là, comme partout, les chefs-d'œuvre sont en minorité[1]. »

Les Grecs du cinquième siècle paraissent avoir été très sensibles, comme le furent les Chinois et les Japonais, à ces prouesses d'un métier qui joue la difficulté. On est tenté de croire que, dans le temps où leur goût a été le plus délicat, ils n'attachaient pas moins d'importance à la qualité de la poterie qu'à son décor, à la forme de la pièce, à la perfection du tournassage et à la beauté du vernis noir qu'à l'image qui parait les flancs du vase. C'est ce qui explique que le potier signe, le plus souvent, à côté du peintre. Il ne veut pas que ses clients risquent de méconnaître la part qui lui revient dans ce que réalise de beauté l'ouvrage qu'il leur présente. Parfois il signe seul, comme si cette part était de beaucoup la plus importante. Enfin on rencontre des vases qu'il a tenu à signer, quoique ceux-ci n'offrent à l'œil aucune figure et que le pinceau y ait à peine tracé quelques motifs d'ornement ou même n'y ait pas mis la plus légère touche de couleur. Ces vases monochromes pourraient être pris, à première vue, pour des produits d'un ordre inférieur ; mais, si le potier y a inscrit son nom, c'est qu'il a voulu appeler l'attention de l'acheteur sur ce qu'il a apporté de soin et de maîtrise à l'exécution de la pièce.

§ 5. — SÉCHAGE ET POLISSAGE

La pièce tournée et façonnée, sortie tout humide des mains du tourneur et de l'ajusteur, avait besoin d'être séchée. Comment procédait-on à cette opération ? Les avis diffèrent. Suivant un des céramographes les plus compétents, le séchage à l'air suffit[2]. Après quelques jours,

1. Pottier, *Catalogue*, p. 656.
2. Reinhold, *Griechische Vasenmalerei*, I, p. 152.

l'argile garde une cohésion indispensable et acquiert une dureté, analogue à celle du cuir, qui permet de dessiner, d'inciser et de peindre; elle serait trop fragile, si elle était complètement sèche. Ce qui prouve que les vases étaient encore un peu mous, avant la pose du décor, c'est que plusieurs d'entre eux ont reçu des chocs dans le transport et dans le maniement des pièces; ces dépressions sont encore visibles dans les poteries cuites. Certains chimistes, d'accord avec les traités de céramique, pensent que le *dégourdi*, c'est-à-dire une première cuisson légère, était indispensable[1]. Une poterie non cuite supporterait-elle d'être humidifiée par une application abondante de couleur comme celle qui donne les fonds? Ne tomberait-elle pas en liquéfaction? Consultés sur ce point, les hommes du métier estiment pourtant que, dans la pratique, la peinture sur l'argile séchée à l'air s'exécute aisément, avec quelques précautions, et s'incorpore mieux à la terre. Il faut seulement saisir le moment opportun de la dessiccation pour peindre. Cet état favorable dure quelques jours à peine: c'est pourquoi la fabrication a besoin d'être rapide. Par là, la peinture sur argile se rapproche un peu de la fresque[2].



176. — Le polissage. Saglio, fig. 303).

Le pinceau ne pouvait s'attaquer au vase tel que l'avaient laissé la rotation du tour et le séchage. Les surfaces en restaient grenues et semées de petites inégalités. Pour que le pinceau fût en mesure d'intervenir avec succès, il fallait un polissage qui rendît ces surfaces parfaitement lisses. On devait se servir, à cet effet, d'une planchette de bois ou d'un morceau de cuir dur. C'est cette opération que représente la peinture d'un fond de coupe (fig. 176). On y voit un ouvrier qui est occupé à polir un *skyphos* muni de ses anses mais encore dépourvu de toute peinture. La petitesse de l'image ne permet pas de définir la nature de l'outil qu'il emploie; mais on ne saurait se méprendre sur celle du travail auquel il se livre. Devant lui sont posés sur des tablettes deux vases déjà recouverts de vernis noir, un cratère et une œnochoé.

1. Brongniart, I, p. 357.
2. Pottier, *Catalogue*, p. 659-660.

§ 6. — LES MODÈLES ET LE PLAGIAT

Par sa signature apposée sur les vases dont il tirait le plus vanité, le chef de fabrique s'en déclarait responsable ; sur eux tous, il revendiquait un droit de paternité. Le capital qu'il avait engagé dans l'affaire et les risques qu'il courait lui conféraient une autorité souveraine sur tout le personnel de l'atelier. C'était lui qui présidait à toutes les opérations, qui prescrivait à chacun de ses collaborateurs ce que celui-ci aurait à faire pour concourir au succès de l'entreprise. Dans ces conditions, il ne pouvait se désintéresser du décor. Parfois, avant de devenir patron, il avait fait, comme Euphronios, le métier de peintre, ou bien, comme Néarchos, Exékias, Douris et Myson, il décorait de ses propres mains quelques-uns des vases qu'il avait montés sur le tour. Alors même qu'il ne réunissait pas dans sa seule personne ce double talent du potier et du peintre, une longue pratique lui avait rendu familiers tous les arts du dessin. Ce devait être lui qui, pour chaque pièce ou pour chaque série de pièces mise sur chantier, choisissait les thèmes que traiterait le peintre. Il ne s'en tenait sans doute pas à ces indications sommaires. Tout atelier de quelque importance devait employer à la fois plusieurs décorateurs. Ces artisans qui n'offraient pas tous les mêmes garanties d'expérience et d'invention ne pouvaient être, pour la composition des tableaux, livrés sans secours au caprice de leur imagination ou à la pauvreté de leur routine. Ils travaillaient d'après des *cartons*, comme nous dirions, que leur fournissait le chef d'industrie, que celui-ci les eût dessinés lui-même ou qu'il eût chargé de ce soin quelque artiste investi de sa confiance, celui que l'on pourrait appeler son premier peintre. Qu'il ait été fait usage de ces modèles, nous ne saurions en douter. « C'est ce dont témoignent les ressemblances étroites de composition que beaucoup de vases offrent entre eux[1], et en certains cas, la répétition du même tableau sur des vases différents[2]. Néanmoins, les copies les plus semblables admettent toujours quelques variantes de détail et des différences d'exécution qui excluent absolument l'idée d'un *poncis* reporté sur la paroi de plusieurs poteries. La reproduction mécanique et machinale d'un motif paraît essentiellement contraire aux habitudes de l'esprit grec et

1. Louvre, Salle F, 7-8, 39-40, 38-51, 234-298, 290-291, 299, etc.
2. Louvre, Salle G, 529-530 ; Cf. Furtwängler-Reichhold, p. 188-190.

n'était même pas usitée pour les ornements... On fabriquait parfois dans un atelier *une paire* de vases, de vases qui, par conséquent, étaient aussi semblables que possible ; mais ceux que nous connaissons ne sont jamais identiques[1]... Le propre du métier était de suivre le modèle avec liberté, d'y introduire des détails inédits, d'en transposer les éléments de façon à donner à l'ensemble un air de nouveauté. C'est là qu'un ouvrier bien doué trouvait l'occasion de déployer des qualités qui l'imposaient à l'attention du maître et qui pouvaient le faire admettre aux honneurs de la signature[2]. »

Ce qui facilitait à l'ouvrier cette perpétuelle improvisation, c'est qu'aucune loi ou même aucun scrupule de l'opinion ne condamnait la contrefaçon. L'idée de déloyauté et d'improbité qui s'attache chez nous à ce procédé est tout à fait inconnue dans l'antiquité. Chacun se croit permis de « prendre son bien partout où il le trouve », comme le dira plus tard Molière. Dans ce monde des artistes grecs qui créent des formes sans que leur imagination paraisse jamais se lasser ou s'épuiser, il y a une telle richesse d'invention que personne ne se croit fondé à affirmer jalousement son droit de priorité, à propos de tel ou tel type et de tel ou tel arrangement des figures, ni à se considérer comme l'unique et légitime propriétaire du motif. Quiconque manie le ciseau, l'ébauchoir ou le pinceau emprunte et prête sans compter. « Non seulement le céramiste tire sans vergogne tout ce qui lui convient des ouvrages du grand art, mais il pille ses voisins et confrères sans aucune crainte de revendication commerciale. Nicosthénès copie les bateaux d'Exekias[3]. Pamphaios copie l'amphore de Nicosthénès[4]. Cachrylion imite les scène éphébiques d'Epictétos[5]. Les plagiats sont continuels et ne reçoivent du public que des encouragements. C'est pour les fabricants qui n'ont pas de génie inventif la source la plus commode de sujets. Ils n'ont qu'à regarder autour d'eux pour en faire provision[6]. »

1. Louvre, Salle F, 387-388, G, 529-530. C'est pour cette raison que Pottier écarte l'hypothèse proposée par Reichhold d'un modèle tout préparé, d'un vase exécuté complètement en couleurs, dont les ouvriers auraient reporté exactement, ligne par ligne, toutes les dispositions sur la poterie qui leur était confiée. Furtwængler-Reichhold, p. 13, 25, 108-109. Cf. Pottier, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, p. 232.

2. Pottier, *Catalogue*, p. 660-661.

3. Louvre, Salle F, 122.

4. Louvre, Salle G, 2.

5. Louvre, Salle G, 36.

6. Pottier, *Catalogue*, p. 662. Cf. Walters, *Catal. Brit. Mus.*, t. II, p. 9-31. *Ibidem*, Smith, t. III, p. 36-37.

§ 7. — L'ESQUISSE

Au cours de la période pendant laquelle les ateliers attiques ont produit leurs plus beaux ouvrages, c'est-à-dire vers la fin du sixième siècle et durant tout le cinquième, le peintre céramiste, avant d'avoir recours à la couleur pour parer le vase d'une ou de plusieurs figures, traçait d'ordinaire sur l'argile une esquisse que le pinceau venait ensuite reprendre en la rectifiant et en la complétant. Il cherchait ainsi les mouvements; il arrêtait le plan et les grandes lignes de la composition. C'est ce que l'on a constaté, pour la première fois, il y a une trentaine d'années et ce que, depuis lors, de nombreuses observations ont mis hors de doute[1].

Cette esquisse était faite avec un instrument pointu, probablement une tige de bois dur, taillée du bout, comme nos crayons. Cet outil entamait l'argile encore un peu molle. Il y a laissé une trace légère, que l'on distingue aisément en faisant jouer à jour frisant la surface de la peinture. On a cru le reconnaître dans un petit ustensile que tient un éphèbe qui, sur un vase, est représenté peignant une coupe[2].

L'esquisse tracée à la pointe n'apparaît qu'avec les vases à figures rouges. On devine pourquoi le peintre de la figure noire n'a point usé du même procédé. Dès les premiers coups de pinceau qu'il aurait donnés, les traits qui devaient lui servir de guides auraient été entièrement recouverts par la couleur noire qu'il appliquait largement pour exécuter ses silhouettes. Il aurait perdu très vite tout fil conducteur. C'est avec la couleur noire délayée qu'il devait tracer une première ébauche de son tableau. « Si celle-ci était bonne, il la laissait sécher et

1. C'est à Rayet que revient l'honneur d'avoir le premier signalé la présence de l'esquisse sur les vases antiques (*Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1878, p. 49-50). Présentant à la Société une coupe de Cachrylion qui, depuis lors, est entrée au Louvre, il y faisait remarquer « les traces de l'esquisse faite par l'artiste. Cachrylion a *cherché* son personnage sur la coupe même, simplement dégourdie et un peu molle. Le crayon dont il se servait, en même temps qu'il traçait des traits, écrasait légèrement la terre à peine séchée et la brunissait en quelque sorte sur son passage. » Bientôt après, Petersen, qui venait d'étudier les vases du Musée de l'Ermitage, appelait l'attention sur cette même particularité (*Archæol. Zeitung*, 1879, *Vasenstudien*, p. 1-19). Dans ces derniers temps, c'est Reichhold qui a fourni les renseignements les plus précis sur cette habitude des peintres attiques de la figure rouge. Lorsqu'il a pris les calques du décor des vases que Furtwængler voulait comprendre dans sa grande publication, il a aussi transcrit, partout où elle était visible, la première esquisse des figures.

2. HARTWIG, dans *Jahrbuch*, 1891, p. 157.

la recouvrait d'une couche épaisse et définitive. Si elle était mauvaise, il l'enlevait d'un coup d'éponge et la recommençait sur de nouveaux frais. C'est ainsi qu'un dessinateur moderne fait disparaître avec sa gomme les traits de la mine de plomb. Un vase attique de style géométrique nous renseigne à cet égard[1]. Le peintre avait esquissé en couleur noire pâle des rameurs assis à leur banc. Plus tard, il a voulu les avancer davantage vers la droite; mais il n'a pas suffisamment effacé le premier croquis, dont la faible silhouette est encore apparente[2]. »

Au contraire, l'emploi de la pointe sèche était tout recommandé pour l'esquisse de la figure en réserve sur fond noir. Supposez que, pour cette figure, pour en trouver la juste pose et les meilleures proportions, pour indiquer le jeu de la draperie, on eût voulu se servir de la couleur noire, même très étendue d'eau. Là où les lignes très fines tracées par le pinceau n'auraient pas exactement suivi et recouvert les traits de l'esquisse séchée, ceux-ci seraient restés visibles sur le fond rouge; ils y auraient fait tache; ils auraient embrouillé l'image. Ils n'avaient point ce défaut, ceux que gravait sur l'argile une pointe qui ne faisait que l'effleurer. Incolores, ils n'y laissaient qu'une trace légère, si légère que, pendant longtemps, elle a échappé au regard des archéologues qui étudiaient les vases grecs.

On a signalé quelques vases à figures noires où l'exécution de la peinture a été précédée d'une esquisse à la pointe sèche[3]; mais ces vases sont en très petit nombre et ils paraissent ne dater que du temps où l'on pratiquait déjà couramment la peinture à figures rouges. Lorsque, par l'effet de la diversité des commandes, l'ouvrier qui s'était initié à la technique nouvelle se trouvait ainsi ramené à l'ancienne, il y revenait avec des tours de main dont il avait contracté l'habitude dans le métier qu'il avait appris en dernier lieu. Encore faisait-il quelquefois la distinction. Dans certains vases où sont placées côte à côte la figure noire et la figure rouge, celle-ci a été esquissée sur l'argile. Pour la figure noire, rien qui témoigne d'une préparation de ce genre[4].

L'esquisse à la pointe est à peu près de règle pour les vases attiques des cinquante ou soixante premières années du cinquième siècle.

1. Laurent, dans *Bull. Corr. hell.*, 1901, p. 145, fig. 2.

2. Pottier, *Catalogue*, p. 665.

3. Pottier, dans *Mélanges Perrot*, p. 272 et *Vases antiques du Louvre*, p. 66, E. 701. Furtwaengler-Reichhold, I, p. 24, pl. IV, p. 165, pl. 31; pl. 260.

4. Furtwaengler-Reichhold, p. 266, pl. 52.

Il est fort rare que dans ceux-ci, en y regardant de très près, on n'arrive pas à distinguer quelques vestiges de cette ébauche. Dans la seconde moitié du siècle, cette esquisse se fait plus rare. Les peintres céramistes se dispensent plus volontiers d'y recourir à mesure que croît chez eux la confiance qu'ils ont dans une habileté professionnelle héritée de plusieurs générations d'artistes. A plus forte raison n'y a-t-il pas trace de cet effort préliminaire dans la céramique des succursales italiennes du quatrième siècle. Là le peintre se satisfait encore à meilleur marché. Sa facilité banale se contente d'une exécution rapide et lâchée.

On peut donc dire que l'emploi de cette méthode coïncide avec



177. — L'esquisse et la peinture.
Furtwaengler-Reichhold, Texte, Serie II, p. 104.

l'époque de la plus belle production des céramistes d'Athènes. Suivant les temps, suivant les habitudes propres à chaque artiste, ces esquisses sont plus ou moins poussées, plus ou moins complètes. Tel peintre se contente d'indiquer par quelques traits qui ne s'achèvent et ne se rejoignent pas l'ensemble de l'attitude (fig. 177). Tel autre silhouette toute la figure, aux extrémités près. Ce sera affaire au pinceau de préciser le détail des pieds et des mains. Souvent ces croquis se bornent à poser les nus que le pinceau se chargera d'habiller; mais parfois ils donnent jusqu'aux grands partis du vêtement et au mouvement de ses plis (fig. 178). C'est ce dont un curieux exemple est fourni par une amphore non signée que, d'après son galbe et d'après le style de ses peintures, on se croit en droit d'attribuer à l'atelier d'Euthymidès[1]. La planche que nous reproduisons montre d'un côté l'esquisse, telle que l'a faite le trait gravé à la pointe et, de l'autre, la peinture, telle que l'offre le vase terminé (fig. 179). Sur cette seconde

1. Furtwængler-Reichhold, pl. XXXIII, p. 173-181.

image, le tracé de l'esquisse a été reporté : il y est inscrit en pointillé. Ce qui résulte de la comparaison des deux tracés, c'est que l'artiste, lorsqu'il a superposé à son croquis sa figure peinte, s'est partout attaché à assouplir les lignes, à nourrir et à engraisser les contours.

§ 8. — LES COULEURS.

« La palette des peintres de vases ne comprend que trois couleurs fondamentales : le noir, le blanc, le rouge violacé. Ces tons ont suffi, pendant de longs siècles, à la production céramique. Si l'on ne chercha pas à y introduire toute la gamme colorée de la fresque, le vermillon, le bleu, le vert, le jaune, c'est que ces



178. — Esquisse à la pointe sèche.
Furtwængler-Reichhold, Serie II, Texte, p. 73

couleurs ne supportaient pas facilement le degré de chaleur nécessaire à la cuisson de la poterie. A la longue, on trouva des expédients pour les y incorporer et nous voyons au cinquième siècle, surtout sur les vases à fond blanc, la polychromie s'enrichir de tons nouveaux et vifs, du bleu, du rose, du brun, de l'or ; mais on constate aussi que ces couleurs restent toujours très fragiles et que leur emploi tend à faire du vase plutôt un objet de luxe qu'un ustensile qui se prête aux usages de la vie. La belle époque de fabrication, celle des poteries signées du sixième et du cinquième siècle antérieures aux guerres médiques, se contenta des trois couleurs qui s'amalgamaient à l'argile d'une façon presque inaltérable. Ce fut encore la considération de l'utile qui décida ici des partis que prit l'art.

« Le beau lustre noir dont la conquête date des origines mêmes de la céramique grecque resta donc toujours l'élément primordial. Employé en larges silhouettes sur le fond clair ou en couleur de fond là où les figures étaient en réserve et en traits fins sur cette réserve, il conserva toujours, jusqu'à la fin, son rôle prépondérant. Si l'on essaya parfois de changer en *rouge*, au moyen d'une surcharge, les figures noires, il n'y eut là que des tentatives isolées, qui n'aboutirent pas. On fut obligé d'y renoncer et de s'en tenir à la figure noire, jusqu'au jour où, par une solution d'une simplicité géniale, un homme (ce sera Nicosthénès ou Andokidès) trouva moyen de tout concilier, de garder la couleur noire et de faire des figures rouges, en retournant, pour ainsi dire, l'ancien système, en faisant le fond noir et en gardant le ton d'argile rouge pour les personnages ; mais, alors même, c'est encore le noir qui tient le plus de place dans le champ du vase, qui fait l'originalité de son aspect. Depuis la haute antiquité mycénienne, qui vit la découverte de cette admirable et indestructible matière, ce fut cette prédominance du noir qui constitua le caractère propre de la peinture céramique, en Grèce[1]. » Il n'est pas douteux que l'œil des Grecs et de leurs clients d'outre-mer ait trouvé un charme tout particulier à l'éclat métallique de cette couverte. Celle-ci semble avoir fait à elle seule tout le prix de certains vases, qui, provenant pour la plupart des tombes de Nola, sont peut-être de fabrication attique. Sur ces amphores et ces œnochoés, point de figures. Quelques-unes sont décorées d'une guirlande de feuillage qui, posée sur l'argile par le pinceau du doreur, se détache en clair sur ce fond sombre ; mais il y a maintes pièces où cet ornement même fait défaut. Elles ne se recommandent que par l'élégance de la forme et la beauté du vernis.

Ce vernis, comment le fabriquait-on ? Quelle était la composition de cette couleur qui a des qualités vraiment exceptionnelles de fusibilité, d'adhérence à l'argile et de résistance au temps ? Les céramographes n'ont pu manquer de se poser ce problème et, pour le résoudre, ils ont appelé à leur aide les chimistes. Voici ce qui ressort des analyses que ceux-ci ont exécutées dans plus d'un laboratoire. On avait pensé au noir sépia que dégage la seiche, ce mollusque qui abonde dans les eaux de la Méditerranée[2] ; mais il convient d'écarter cette hypothèse. Sans doute, dans le four du potier grec, la chaleur n'atteignait pas de très hautes températures ; mais le feu de ce four, tout

1. Pottier, *Catalogue*, p. 666-667, *Revue des études grecques*, 1898, p. 383.
2. E. [illegible]gel, dans *Revue archéolog.*, 1896 [1], p. 256.

modéré qu'il fût, aurait suffi à volatiliser une matière organique. Il faut voir dans ce vernis, on s'accorde à le reconnaître, une substance minérale, des terres broyées, auxquelles étaient mêlés de l'oxyde de fer et de la soude. L'oxyde donnait la coloration en noir; la soude procurait la fusion. Le manganèse n'aurait pas été, comme on l'a cru, un élément essentiel du mélange; il n'y serait entré qu'en très faible



179. — Comparaison de l'esquisse et de la peinture
Furtwængler-Reichhold. Texte, Série I, p. 180.

quantité[1]. Avec les éléments que l'analyse a distingués dans les parcelles de cette couverte, on a tenté de recomposer la couleur dont on croyait posséder la formule. Il y a, au musée de la manufacture nationale de Sèvres, des vases sur lesquels a été appliquée, sous la direction du chimiste Salvetat, la couleur ainsi obtenue[2]; « mais ils

1. C'est là le résultat des recherches qu'a tout récemment entreprises sur ce sujet un chimiste américain, Oliver S. Tonks (*Experiments with the black glaze on greek vases*, dans *American journal of archæology*, 1908, p. 417-427). A quelques détails près, les analyses de Tonks confirment les conclusions auxquelles était arrivé déjà Brongniart (t. I, p. 545).

2. Brongniart, I, p. 546, 551-554.

ont un ton dur, froid et uniforme, qui ne reproduit pas la douceur veloutée et les nuances olivâtres du noir antique[1] ». Il y a là un secret de fabrication qui n'a pas encore été retrouvé.

« Quoi qu'il en soit, ce noir s'emploie à différents états, qui produisent des tons différents. Très épais, il forme une saillie sensible au doigt. Étendu en large couche mince, il prend sur les bords, après cuisson, un ton orangé; délayé, il tourne au jaune pâle et sert à indiquer les chevelures blondes et les barbes juvéniles. Quand il a reçu dans le four un coup de feu, quand la flamme est devenue ce que les potiers appellent *oxydante*, il passe au rouge[2] ».

Le rouge violacé et le blanc sont posés en retouche sur les vases. Le rouge violacé est de l'ocre argileuse, colorée par un peroxyde de fer, analogue à la substance connue sous le nom de *colcotar*. Le blanc, dans les vases attiques, est épais et crémeux, d'un beau ton laiteux. C'est une sorte d'argile blanche, parfois un peu grumeleuse. On peut se demander si l'argile employée à cet usage n'était pas souvent du *caolin*. Il y a des gisements de caolin sur plusieurs points du littoral de la Méditerranée et notamment dans cette île de Mélos d'où l'on tirait aussi le μίλτος ou vermillon. Les anciens ont certainement connu le caolin; mais, ne pouvant obtenir dans leurs fours des températures assez élevées pour le vitrifier, ils ne l'employaient qu'à l'état pulvérulent. Ce devait être du caolin, ces *terres cimoliées* qui, selon Pline, servaient au nettoyage des étoffes[3]. Dans le Limousin on a, pendant un bien long temps, utilisé ainsi, comme savon, le caolin de Saint-Yrieix avant d'avoir l'idée d'en user, à l'exemple des Chinois, pour la fabrication de la porcelaine. Nous avons d'ailleurs la preuve que, dans l'antiquité, les foulons n'ont pas été les seuls artisans qui aient tiré parti du caolin. Celui-ci a été parfois substitué à l'argile plastique pour fournir la matière du corps de certaines figurines[4]. Peut-être aussi a-t-il fait les frais de la couverte blanche des lécythes attiques. Avant de recevoir le décor qu'y mettait le pinceau, ces vases auraient été trempés dans un bain où était en suspension une poudre très fine de caolin. On s'expliquerait ainsi la fragilité de cette couverte. La cuisson

1. Pottier, *Catalogue*, p. 667.

2. Pottier, *Catalogue*, p. 668.

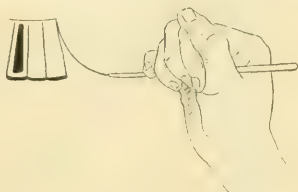
3. Pline, H. N. xxxv, 57.

4. C'est ce dont Eugène Piot acquit la preuve aux dépens d'une statuette de sa collection, statuette qui était de provenance et de façon égyptienne. Une cassure la lui montrait faite d'une terre blanche et pulvérulente enfermée sous un épais émail métallique qui l'empêchait de se désagréger. Il fit mettre la figurine dans un des fours de Sèvres. Au grand feu, la substance du noyau donna de la porcelaine.

ne l'a point fait passer à l'état d'email ; elle reste peu adhérente ; elle se détache et tombe par ecailles. Il est encore possible que l'on ait obtenu par le moyen de cette meme substance ces rehauts blancs qui abondent sur les vases tardifs de l'Apulie. Ce serait à une bouillie de caolin que le pinceau aurait demande les touches de couleur a l'aide desquelles il indiquait le detail des ajustements et dessinait ses rinceaux et ses guirlandes.

§ 9. — PINCEAUX ET INSTRUMENTS DE DESSIN.

« Les pinceaux dont se servait le peintre céramiste devaient être de différentes grosseurs, les uns épais et larges pour couvrir les fonds et remplir les silhouettes noires, les autres à pointe fine et mince pour exécuter les traits. Le peintre de figures noires y joint un burin de métal, destiné à entamer la silhouette opaque et à inciser les détails de musculature et de costume... Quant aux traits si admirablement déliés et ténus que l'on remarque dans les figures rouges, on se demande ce qu'était au juste l'outil avec lequel on les exécutait ; le problème est très discuté. En tout cas, ce que démontrent les représentations que nous possédons de décorateurs grecs occupés à peindre des vases, c'est que ces peintres ne tenaient pas le pinceau comme le font les nôtres, avec les doigts allongés sur la hampe. Ils le prenaient à poignée, tous les doigts repliés dans la paume de la main (fig. 180); c'est ainsi que travaillent les peintres japonais. Cette pose assurait une grande sûreté au tracé ; elle empêchait le tremblement, si difficile à éviter, des doigts allongés. Les artistes modernes, qui ont d'autres habitudes, expriment des doutes sur les résultats que peut donner l'emploi de cette méthode ; mais, comme il est certain que les Japonais en ont usé aussi bien que les Grecs, on ne saurait dire qu'elle n'est pas pratique[1]. » D'ailleurs, toutes réduites que soient les images, leur témoignage est formel ; il ne laisse point place au doute (fig. 181).



180. — La tenue du pinceau chez les peintres céramistes grecs. Furtwaengler-Reichhold, t. I, p. 149, fig. 13.

1. Pottier, *Catalogue*, p. 669-670.

Tout un débat s'est engagé sur la question de savoir quelle idée on doit se faire de l'outil qui permettait au peintre de tracer à main levée les lignes des contours, si fermes dans la hardiesse de leurs courbes, ainsi que les lignes fines et légères qui donnent tout le modelé du nu et les élégantes sinuosités des plis de la draperie. On avait d'abord songé à une sorte de tire-ligne, à un calame dont le



181. — Peintre occupé à décorer l'extérieur d'une coupe. Hartwig, *Die Anwendung*, pl. IX.

bout, semblable à nos plumes métalliques, aurait été fendu en deux[1]; mais ce n'est pas un calame, c'est bien une tige longue et flexible que tient en main, sur un fragment de cylix recueilli à l'Acropole, un artiste qui s'occupe à décorer l'intérieur d'une coupe (fig. 182), comme aussi celui qui, dans le débris déjà reproduit d'une autre cylix, décore un revers de coupe (fig. 181). Nulle part nous ne voyons paraître,

1. Hartwig, *Die Anwendung von Federfahne bei den griechischen Vasenmalern*, fig. 2 (*Jahrbuch*, 1900, p. 147-167). Dans la figure 181, les cinq doigts sont allongés sur le pinceau; c'est que l'artiste va se mettre à l'ouvrage; il n'a pas encore refermé la main sur l'outil dont il s'apprête à jouer.

dans les images auxquelles nous nous reportons, ce calame hypothétique. On a essayé d'obtenir avec un instrument à double bec, plume taillée ou roseau fendu, des traits pareils à ceux que l'on relève dans les peintures de vases : on n'y a pas réussi[1]. On est donc contraint de renoncer à une conjecture qui avait d'abord trouvé quelque accueil.

Le peintre céramiste grec ne s'est donc servi, pour poser la couleur sur l'argile, que du pinceau. Le fait paraît bien établi ; mais il y avait pinceau et pinceau. Quel était le caractère de celui qui, dans les vases à figures rouges, a fait preuve d'une souplesse et d'une sûreté si étonnantes, d'une si merveilleuse virtuosité ? Les avis diffèrent à ce sujet. Voici l'hypothèse qui paraît avoir relié le plus de suffrages[2].



182. — Peintre qui se prépare à décorer l'intérieur d'une coupe. Hartwig. *Die Anwendung*, fig. 2.

« Certains oiseaux, le martinet et spécialement la bécasse, ont, sous les grandes pennes de l'aile, une petite plume (une seule sous chaque aile) très petite et très fine, dont les barbes ont cette propriété d'être disposées symétriquement de chaque côté du tube pour se terminer en une pointe aiguë. C'est un pinceau naturel, le plus fin qui se puisse rencontrer. On nomme cette plume *plume des peintres*, *penna*

1. Hartwig, p. 148.

2. L'hypothèse que nous exposons tout d'abord est celle d'Hartwig, dans le mémoire dont le titre a été précédemment transcrit ; nous empruntons à Lechat le résumé donné ci-dessous.

dei pittori; car les peintres modernes s'en servent quelquefois, notamment pour la miniature. Il est à présumer que les peintres grecs s'en servaient aussi. Certes, les traits les plus menus du dessin de leurs vases, un pinceau artificiel pouvait également les produire et ce n'est pas la ténuité de ces traits qui témoigne, à elle seule, de l'emploi d'une plume de bécasse ; mais, outre leur ténuité, ils ont une qualité de relief que le pinceau ordinaire ne permet pas d'obtenir. De plus, on a souvent remarqué que, vers le milieu de leur parcours, ils cessent un instant d'être filiformes et offrent comme un léger sillon que la couleur déborde de chaque côté. En d'autres termes, le trait paraît se dédoubler et l'intervalle entre les deux traits momentanément apparus n'est cependant pas privé de la couleur. Cette irrégularité, plus visible dans les courbes un peu brusques, ne s'expliquerait pas avec un pinceau ordinaire. Elle s'explique fort bien avec la *plume des peintres*, parce que celle-ci, entre ses barbes souples, a son tube moins souple, qui, très aisément, surtout aux tournants du trait, frôlait la surface de l'argile et, en y déposant la couleur dont il était trempé lui aussi, la séparait en deux, *ipso facto*, par un léger sillon à double rebord[1]. » Des expériences ont été faites avec une plume de bécasse emmanchée au bout d'un petit roseau. Le résultat en est plutôt favorable, affirme-t-on, à l'hypothèse qui les a suggérées.

Cette hypothèse a pourtant trouvé un contradicteur. Personne n'a étudié les vases peints avec une plus patiente et plus minutieuse attention que l'habile dessinateur, Reichhold, auquel nous devons les calques exacts d'un si grand nombre de belles peintures qu'il a empruntées à tous les musées de l'Europe et reproduites en grandeur réelle. Personne, à ce qu'il semble, n'a été plus à même de pénétrer dans l'intimité des peintres céramistes grecs et de surprendre leurs secrets. Or cet observateur déclara n'avoir pu tracer, avec la « plume des peintres », des traits semblables à ceux des vases à figures rouges, ces traits si menus et si égaux dont le léger relief, examiné à la loupe, paraît parfois comme divisé par un sillon central[2]. Il a multiplié les recherches; il a longtemps hésité[3] ; puis il a fini par se prononcer pour la transformation d'une brosse munie de soies de porc, dont on aurait peu à peu enlevé les poils et qui, finalement, n'aurait plus gardé qu'une seule soie, longue et raide. Chargée de couleur, cette soie, promenée

1. Lechat, *Revue des études grecques*, 1900, p. 407-408.
2. Reichhold, dans *Griechische Vasenmalerei*, *Text*, p. 20-22.
3. *Ibidem*, p. 67-71.

sur l'argile, par la tranche, dans le sens de sa longueur, donnerait les traits en question[1].

Bien que l'avis émis par un juge aussi compétent mérite d'être pris en sérieuse considération, des doutes subsistent. La grande difficulté du problème, c'est qu'il y a là deux inconnues, la nature de l'instrument et celle de la couleur à l'application de laquelle il servait[2]. Pour que le pinceau se prêtât au lancement hardi du trait, il fallait que cette couleur fût assez coulante. Si, d'autre part, elle l'avait été trop, elle se serait étalée dans le champ et le trait aurait manqué de netteté. C'est ce qui est arrivé, on l'avoue, dans les essais que l'on a tentés avec la « plume du peintre ; » on s'y est servi d'une couleur à l'huile, d'une pâte de noir à laquelle on avait pourtant cherché à donner la consistance nécessaire[3]. L'hypothèse de l'emploi d'une soie de porc soulève plus d'une difficulté. Cette soie, a-t-on dit, n'aurait pu se charger que d'une très faible quantité de couleur. Il aurait fallu s'y reprendre à plusieurs fois pour exécuter une ligne d'une certaine longueur. A cela on répond que les peintures portent souvent la trace de ces reprises. Malgré la sûreté des raccords, on constate à la loupe qu'une ligne droite se compose parfois de trois ou quatre traits mis bout à bout[4]. Mais ce n'est pas toujours le cas, même pour des traits fort longs. On a encore allégué contre cette hypothèse que, dans bien des peintures, le tracé de la ligne noire semble avoir entamé l'argile. Là où, sur le vase, un frottement ou un choc ont, par endroits, effacé cette ligne, elle est représentée, dans le champ, par une trace claire, imprimée en creux assez profondément. Par conséquent, a-t-on dit, l'instrument employé serait à pointe dure, et non molle. Ce n'est pas la soie de porc, toute forte et raide qu'on la suppose, qui aurait pu dessiner cette raie en creux. Cette soie, des expériences récentes l'auraient prouvé, cède et plie au contact de la terre ; elle ne mord pas sur l'argile[5]. L'objection n'est pas sans réponse. Un peu visqueuse, la cou-

1. Reichhold, p. 149-152.

2. Hauser, dans *Berl. phil. Wochenschrift*, 1902, p. 1582.

3. Hartwig, *Anwendung*, etc., p. 150.

4. Reichhold, p. 149-159. Figures à l'appui.

5. Le témoignage de Tonks, *Experiments*, etc., est formel à cet égard. De tous les érudits contemporains qui se sont occupés de la céramique grecque, Edmond Pottier est celui qui, par la pratique familière qu'il a des vases peints, rivalise le mieux avec Hartwig et avec Reichhold ; or, ce qui ressort de l'exposé qu'il a présenté de cette question (*Catalogue*, p. 668-672), c'est qu'il n'est point encore arrivé à prendre un parti décisif au sujet des différentes hypothèses qu'on a proposées. Il voit des difficultés à chacune d'elles ; il se réserve et il attend.

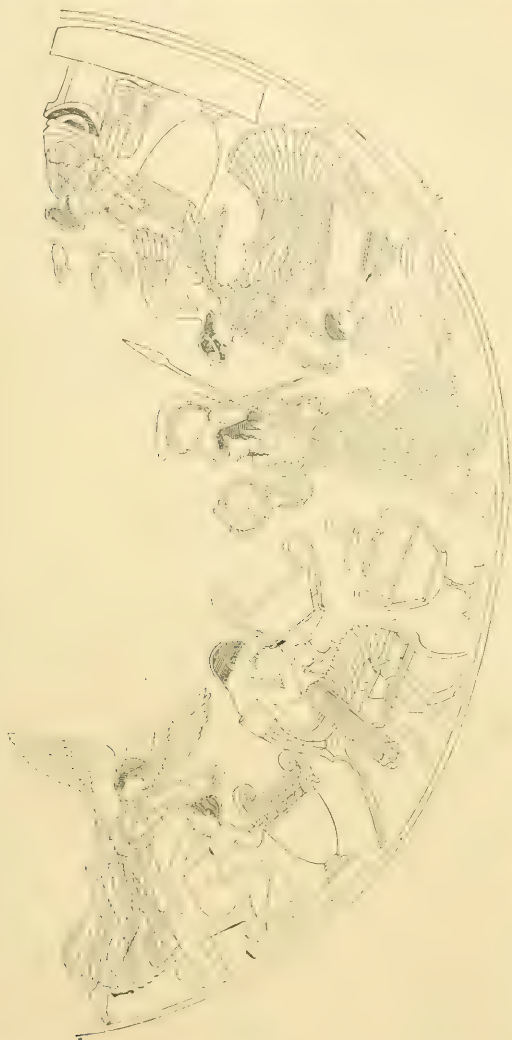
leur adhérait à l'argile. Quand elle tombait, elle entraînait avec elle quelques parcelles de l'épiderme du vase et c'est ce qui expliquerait la trace superficielle ainsi laissée sur la terre. Dans ces conditions, il est vraiment difficile de se prononcer, jusqu'au moment où l'on aura retrouvé la formule, qui demeure encore un mystère, du vernis noir des céramistes grecs. Jusqu'à nouvel ordre, on doit se borner à admirer le trait simple et délié qui caractérise le style des peintres de la figure rouge. Les décorateurs qui en avaient acquis la pratique ont accompli, en ce genre, de véritables tours de force. Ils se gardaient d'ailleurs d'exécuter, de cette façon, tout le dessin de leurs tableaux. Que, pour le trait fin et en relief, ils aient fait usage de « la plume des peintres » ou de la soie de porc, pour beaucoup d'autres lignes, ils s'en sont certainement tenus à l'emploi d'un pinceau plus fourni, qui donnait des contours plus gros et sans saillie.

§ 10. — EXÉCUTION DU DÉCOR

Les motifs d'ornement étaient exécutés d'ordinaire avant les tableaux. C'est ce que démontre une des peintures qui représentent le plus clairement l'intérieur d'une fabrique de poteries (fig. 183). On y voit des ouvriers occupés à peindre les ornements sur des vases qui ne portent encore aucun personnage. L'induction que suggère cette image est confirmée par l'étude des originaux. Dans ceux-ci, « on constate souvent que tel détail de l'image, un cimier de casque, une lance, pénètre dans la bande d'ornements et a été exécuté *par-dessus*[1] ». Le contraire n'est pas sans exemple. On signale quelques vases où certains filets et autres motifs du même genre empiètent sur les figures, ce qui prouve qu'ils ont été tracés quand celles-ci étaient déjà en place[2]; mais le cas est fort rare. On a supposé que le chef d'atelier employait à cette œuvre un subalterne, des commençants qui faisaient là leur apprentissage du pinceau[3]. J'admettrais volontiers qu'il en était ainsi pour les produits courants; mais, dans les beaux vases, dans ceux qui pouvaient prétendre à de hauts prix, l'ornement n'est pas moins soigné que les figures; il témoigne d'une égale maîtrise. J'imagine que, dans ces exemplaires de choix, l'exécution en était

1. POTTIER, *Catalogue*, p. 672-673. Louvre. Salle F, 19, 20, 33, 53, 59, etc.
2. Louvre, Salle F, 25, 36, 38, 286, 294.
3. POTTIER, *Catalogue*, p. 673.

confiée à des ouvriers qui s'étaient fait une spécialité de cette partie



183. — Un atelier de potier sur une hydrie de Ruvo. *Annali dell' Instituto*, 1876, Tavola d'aggiunta D.

du décor. Comme il y avait des peintres de figures renommés, il devait y avoir aussi des ornemanistes qui, dans les ateliers du Céramique,

étaient connus et recherchés pour l'adresse avec laquelle ils savaient dresser une palmette sous les anses ou faire courir autour des lèvres du vase une guirlande où alternaient les fleurs et les boutons de lotus. Dans la fabrique du potier attique, alors que son industrie était parvenue à son plein développement, la division du travail était poussée très loin. Le vase n'arrivait à l'acheteur qu'après avoir passé par bien des mains; mais chacun des ouvriers qui concouraient à l'achèvement de la pièce avait sa part d'initiative et d'invention personnelle. Sans doute, la part qui revenait au peintre d'ornements dans l'exécution du vase ne pouvait être comparée, pour son importance, à celle qu'y prenait le peintre de figures. Elle ne comportait pas l'honneur de la signature; mais un coup d'œil jeté sur les chefs-d'œuvre des ateliers attiques suffit à démontrer que ce peintre anonyme, quand il avait à fournir le cadre de tableaux signés par un Clitias ou un Exéchias, par un Euphronios ou un Douris, s'imposait un effort qui faisait de lui le digne collaborateur des maîtres les plus fameux.

Cependant, ce qui donnait surtout au vase le caractère et la valeur d'une œuvre d'art, c'était l'intérêt que présentaient les scènes qui y étaient figurées et ce que l'artiste avait mis de mouvement et d'expression dans ces images, d'exactitude et de liberté dans l'interprétation de la forme vivante. Ce qu'il importe donc surtout de savoir, c'est comment s'y prenait, pour s'acquitter de sa tâche, celui des décorateurs auquel était dévolu là le rôle principal, comment il exécutait ces tableaux à un ou à plusieurs personnages qui font pour nous le prix de toute cette poterie.

Pour les vases à figures noires, le peintre, qu'il eût tracé son esquisse au pinceau ou avec la pointe émoussée, remplissait d'une couleur épaisse tout le dedans du contour ainsi arrêté. Personnages et accessoires se profilaient ainsi en noir sur le rouge de la terre. Cette silhouette opaque ne comportait pas de détails intérieurs. Pour indiquer ces détails, le peintre s'armait d'un burin de métal et, quand la couche de couleur était sèche, il incisait le noir de façon à rendre visible, dans le creux du trait, l'argile du champ. Ainsi se détachaient en clair sur ce fond sombre la musculature, les plis de l'étoffe et les ornements du costume, les armes et les autres objets que les personnages tenaient en main. C'était ce travail de gravure qui modelait le corps et qui dessinait le geste, qui donnait du jeu à la draperie, qui rendait vivante la figure. Certains peintres y ont fait preuve d'une application et d'une adresse vraiment extraordinaires, tandis qu'ailleurs l'ouvrier

chargé de l'incision s'est montré distrait ou négligent. Il a accumulé les fautes, au point de rendre la silhouette noire presque incompréhensible.

« On a parfois pensé que le noir était cuit au four avant l'incision. C'est une erreur, car la couleur cuite eût été difficile à entamer et la pointe y aurait tracé des lignes irrégulières aux bords éclatés, au lieu des beaux sillons irréprochables que l'on y remarque. Il arrive aussi que le noir, à la cuisson, entre en fusion et coule dans les creux des incisions qu'il remplit par places. Par conséquent, l'incision a été faite *avant la mise au four*.

« On pense qu'après la pose du noir et les incisions le vase subissait une première et légère cuisson et que l'ouvrier plaçait ensuite les couleurs de retouche, le blanc et le rouge violacé, aux endroits qu'il voulait rehausser par un ton plus vigoureux. Le blanc lui-même était parfois incisé pour laisser reparaître le fond noir sur lequel il avait été posé[1]. »



184. — Silhouettage de la figure en réserve. Saglio, fig. 3040.

Dans le décor à figures rouges en réserve, plus d'incision. C'est le pinceau qui a tout à faire. Une fois l'esquisse établie à la pointe émoussée, sur la terre encore un peu molle, l'artiste prenait un pinceau chargé de couleur noire et cernait les contours d'un large trait qui était destiné à les protéger contre tout écart maladroit de la brosse, quand il s'agirait de remplir le fond. C'est ce que nous atteste un petit fragment de coupe inachevée, qui appartient au Musée de Sèvres (fig. 184). Le peintre pouvait saisir l'occasion de ce premier silhouettage pour rectifier légèrement certaines parties de son esquisse, une jambe placée trop haut, un bras trop avancé, une tête trop baissée. Ici, pendant qu'il avait le pinceau entre les doigts, il a, sans plus tarder, indiqué d'une touche hardiment jetée, dans l'intérieur des têtes, la masse noire des chevelures.

Ce travail préliminaire accompli, « le peintre s'armait de pinceaux plus fins et il exécutait à la couleur noire, dans l'espace ainsi réservé sur l'argile, tous les détails intérieurs. Là encore il suivait ou corrigeait, à son gré, les traces de son esquisse. La nature du pinceau variait, et avec lui, l'épaisseur du noir, au cours du travail. Tantôt le trait est presque sans épaisseur et largement conduit tout d'une venue,

1. Pottier, *Catalogue*, p. 674.

au moyen d'une brosse à poils un peu fournis. Tantôt le trait est d'une ténuité excessive et il laisse une saillie sensible au toucher, ce qui révèle l'emploi d'un pinceau spécial, de la *plume du peintre* ou de la soie unique. Ici le noir est épais; là il est délayé. En particulier, dans l'indication de la musculature, on se servait d'un noir très étendu d'eau qui, à la cuisson, tournait au jaune pâle. Ainsi le noir lui-même donnait plusieurs gammes de tons que l'artiste utilisait avec ingéniosité et qu'il distribuait sur ses surfaces, de façon à obtenir différents plans, les uns en vigueur, les autres moins accentués. On a cru pouvoir constater, par la direction des traits et par la pente que suivent les gouttes de couleur tombées accidentellement sur les parois, que le peintre devait manier son pinceau de haut en bas et travailler de gauche à droite, le vase étant couché sur le flanc[1]. »

Pendant toute la période des vases de style sévère, le décorateur n'use que très discrètement des retouches. Il ne demande plus l'effet qu'au contraste du rouge de l'argile et du noir de la couleur. L'attention du spectateur n'est plus sollicitée, dans les ouvrages qu'il lui présente, que par la noblesse et la pureté du dessin. Le blanc disparaît. Il ne reparaîtra que dans les vases de style libre, vers le milieu du cinquième siècle. Quant au rouge violacé, il devient aussi assez rare, quand la figure noire a passé de mode. Cependant on y recourt quelquefois pour indiquer des bandelettes ou des feuillages que l'on veut faire ressortir sur le noir de la chevelure.

Ces retouches, la pose en avait-elle lieu, comme on l'a parfois conjecturé, après la cuisson? Ce n'est guère vraisemblable. Le blanc et le violet, appliqués sur une couche sous-jacente de couleur, n'ont pas pu, comme celle-ci, s'incorporer à l'argile en pénétrant dans ses pores; aussi manquent-ils de solidité; ils s'écaillent facilement. Selon toute apparence, c'était avant la cuisson que l'on mettait sur le noir, aussitôt qu'il était sec, ce violet et ce blanc. Le tout allait alors au four. Celui-ci, en fondant le vernis ou tout au moins en l'attendrissant, établissait une certaine liaison entre lui et ces tons de surcharge. Le peu d'adhérence que ceux-ci possèdent, ils le doivent à la chaleur du feu.

L'apposition de ces retouches était une des difficultés de la fabrication des vases à figures noires. Sous le règne de la figure rouge, une fois le tableau exécuté par le peintre de personnages, il y avait à couvrir de noir tous les champs du vase. Ce travail était sans doute aban-

1. Pottier, *Catalogue*, p. 675-676.

donné à un ouvrier subalterne : mais encore exigeait-il beaucoup de soin. Là où cet ouvrier ne se surveillait pas, sa négligence risquait de déparer la pièce. C'est ainsi que nous voyons, dans nos galeries, des vases où la brosse chargée de ce badigeonnage a laissé des endroits non recouverts. Ailleurs, au contraire, elle a passé à travers le dessin du peintre[1], ou elle a touché à des places réservées pour le rouge[2]. Un fabricant qui n'était point indifférent à la bonne tenue de ses produits savait éviter ces négligences et ces malfaçons.

§ II. — LA CUISSON

Dans ce concours de compétences et d'efforts concertés qui donnait naissance au vase peint, c'était un rôle très important que celui du chef d'équipe qui, après avoir disposé dans l'intérieur du four les pièces à cuire, allumait, poussait ou modérait la flamme, jusqu'à l'heure où, ayant achevé son œuvre, elle n'aurait plus qu'à s'éteindre. Le succès final dépendait de l'expérience et du coup d'œil de cet agent. Qu'il eût un instant de distraction, toutes les peines étaient perdues que tant d'habiles ouvriers avaient prises depuis le moment où le bloc d'argile avait été posé sur le plateau du tour. De l'ouvrage que s'étaient ingéniées à embellir, l'une après l'autre, tant de mains industrieuses et patientes, il ne restait plus rien que des tessons à jeter au rebut.

C'est que les arts du feu, s'ils sont ceux de tous qui donnent les résultats les plus merveilleux, par les transformations qu'ils font subir à la matière, sont aussi ceux qui comportent le plus de surprises. L'ouvrier se flatte d'avoir, par une longue pratique, réduit au rôle d'une servante docile la flamme qu'il attise ; mais, tout d'un coup, celle-ci le déconcerte par ses caprices[3]. C'est ce dont le potier, quand il fit les

1. FURTWÆNGLER-REICHHOLD, pl. IV.

2. Louvre. Salle G, 45.

3. Le perfectionnement de l'industrie moderne n'a point fait disparaître ces dangers et n'a point mis à l'abri de ces mécomptes. Bien au contraire, la somme s'en est accrue depuis que la céramique s'est mise à poursuivre des colorations plus vives et plus compliquées. Il y a quelques années, au golfe Juan, je visitais une fabrique où l'on imite les plats hispano-arabes et les faïences persanes dites de Véramine. Or celui qui m'en faisait les honneurs me disait que, sur dix plats d'un certain genre qu'il me montrait, c'était à peine si l'on en réussissait un. Cette proportion serait même trop forte. D'autre part, des coups de feu donnent parfois des effets qui diffèrent de ceux que l'on voulait obtenir et qui sont pourtant très heureux, effets imprévus qui deviennent le point de départ de nouvelles recherches et qui conduisent à la création de types nouveaux.

premiers essais de son art, ne tarda point à s'apercevoir. Dans une vieille chanson qui nous est arrivée parmi ces petites pièces auxquelles, on ne sait trop pourquoi, s'était attaché le nom d'Homère, la fournée est mise sous la protection d'Athéna, d'Athéna Ergané, la patronne du travail industriel. On lui demande d'écarter du foyer tous les démons malfaisants qui s'acharnent à en troubler les opérations, Ἄσβεστος, « l'inextinguible », Σμάραγος, « celui qui fait craquer la terre », Σύντριψ, « le broyeur », Ὠμόδαμος, « le vainqueur sauvage ».

Cette part de chance et d'imprévu est la même, à quelque intensité de chaleur que soit poussée la flamme du four. Les anciens n'ont jamais connu les cuissons à grand feu au moyen desquelles sont produites les terres dures qui sont maintenant d'usage courant. Aujourd'hui les faïences et les porcelaines sont cuites à une température de 1 500 à 2 000 degrés ; on dépasse même ces chiffres. Or il a été fait, sur des fragments de poteries grecques, des expériences qui avaient pour objet de constater la moyenne de chaleur que pouvaient supporter les terres et les couleurs antiques. Il en résulte que l'on est fondé à placer entre 900 et 950 degrés la température normale qu'atteignait la cuisson des vases à figures noires et à figures rouges. C'est parce que la température n'était pas poussée plus haut que la terre, dans ces poteries, reste tendre et facile à rayer à l'ongle. Elle garde une assez grande porosité pour être sensible à l'humidité, même dans les vitrines d'un musée. Le salpêtre se forme souvent sur les vases dans les salles qui ne reçoivent pas régulièrement les rayons du soleil[1].

L'appareil qui servait à la cuisson devait être très simple et ressembler à ce que l'on appelle aujourd'hui un *moufle*. On peut s'en faire une idée par les fours romains que l'on a retrouvés sur divers points du monde attique. Ce four du potier grec, on le voit figuré, à droite, sur une hydrie qui représente l'intérieur d'un atelier de céramiste. Il est décoré, par en haut, d'un masque de Silène qui joue là le rôle d'un ἀποτρόπαιον. Cette image était destinée à effrayer les mauvais esprits qui, rôdant autour du four, cherchaient à faire manquer la cuisson. Par en bas, on voit sortir du foyer des flammes qu'attise un ouvrier muni d'une longue tringle de fer. Derrière celui-ci, le lourd fardeau sous lequel plient les épaules d'un autre serviteur ne peut guère être qu'un sac de charbon. Il faut donner des aliments au feu qui flambe (fig. 174).

1. Pottier, *Catalogue*, p. 677-678.

Superposé à un foyer construit en briques, le four, de forme conique, était fait des mêmes matériaux : mais la paroi externe de cette bâtisse était sans doute revêtue d'un épais manteau de ciment ou de terre ; la perte de chaleur était ainsi réduite au minimum. Comme dans nos fours, le radier de la chambre de chauffe, du *laboratoire*, comme on dit aujourd'hui, devait être percé de trous par où les flammes passaient et enveloppaient les pièces. Des ouvertures ménagées à la partie supérieure du cône faisaient cheminée et emportaient les produits de la combustion. Peut-être des prises d'air latérales activaient-elles le tirage. Comment le potier grec s'y prenait-il pour assurer la réussite de la fournée ? C'est ce qu'aucun texte ne nous apprend. Pour ce qui était des poteries communes, il suffisait de les empiler les unes au-dessus des autres, comme on le fait maintenant encore ; c'est ce que l'on nomme la cuisson *en charge* ; mais, pour les vases décorés de peintures, il fallait plus de précautions. Sur le traitement que ces vases subissaient, nous n'avons qu'un renseignement, celui qui nous est fourni par une plaquette corinthienne (fig. 185). Le peintre y a présenté une sorte de vue à vol d'oiseau de l'intérieur d'un four où sont rangés, prêts pour la cuisson, une quinzaine de vases, amphores, œnochoés et coupes de types divers. Ces vases, à en juger par l'élégance des formes qu'ils ont reçues, doivent être des vases peints. La plaquette nous les montre tous couchés par terre dans la chambre où de légers intervalles les séparent les uns des autres. La position que semble leur prêter cette image ne peut être celle que la main du potier leur donnait avant l'allumage du foyer. S'ils avaient été ainsi posés sur le flanc, une partie de leur décor, en contact avec la brique, n'aurait pas senti l'action de la flamme. Celle-ci ne pouvait lécher toutes les surfaces de la poterie et les porter toutes à un même degré de cuisson que là où les vases étaient debout dans le four, tous dressés sur leur pied. Si le peintre de la tablette les a ainsi renversés et étendus tout de leur long sur le sol, c'est qu'il tenait à en indiquer la forme et qu'il ne voyait pas d'autre moyen d'obtenir ce résultat. Nous avons déjà relevé, dans plus d'un ouvrage des arts de



185. — Intérieur d'un four de potier (Saglio, fig. 3038).

l'antiquité, maints exemples de ces projections arbitraires, de ces caprices d'une perspective qui n'avait rien de scientifique[1]. Habitué à ces modes de représentation, le spectateur saisissait sans peine le sens de l'image ; c'était tout ce que voulait l'artiste.

Il est possible que, dans ces ateliers d'Athènes où la céramique grecque a créé ses chefs-d'œuvre, on ait adopté, pour le passage des vases à la flamme, des procédés moins élémentaires que ceux dont se contentait la fabrique corinthienne. Peut-être les potiers attiques savaient-ils disposer leurs vases en *échappade*, comme on dit, les placer, dans la chambre de chauffe, sur des plateaux de terre cuite que soutiennent des supports en *quilles* et qui peuvent former plusieurs étages superposés. Ce qui paraît certain, c'est que, vers le temps où commença de dominer la figure rouge, le réglage du four fut bien mieux assuré que pendant la période précédente. On savait mieux construire le four et mieux doser la chaleur. Bien des vases de style archaïque portent la marque d'accidents de cuisson. Des coups de feu ont fait tourner le noir au rouge ou au jaune. Ce qui amenait ces accidents, ce n'était pas une température trop élevée atteinte par mégarde ; c'était surtout ce que les chimistes appellent la *flamme oxydante*. Si, par suite de quelque fausse manœuvre ou d'une fissure qui s'ouvre dans la paroi, l'air du dehors vient à s'introduire dans la chambre de chauffe, il s'y produit un dégagement d'oxygène qui décompose la couleur noire. La cause d'effets de ce genre, l'artisan grec ne pouvait la pénétrer ; mais il observa le phénomène et il apprit à éviter que celui-ci se renouvelât à son détriment. Quand on passe en revue toute une série de vases rangés par ordre chronologique, à mesure que l'on se rapproche, avec eux, du cinquième siècle, on rencontre de plus en plus rarement la trace de malfaçons dues à l'irrégularité de la flamme. Dans la période de décadence, sur les vases italiotes, presque plus d'exemples de ces altérations des couleurs. L'art était en baisse ; mais la technique de la fabrication n'avait pas cessé de se perfectionner.

On a noté, sur les vases, quelques autres défauts qui tiennent moins aux morsures d'un feu mal conduit qu'à la manière dont les pièces étaient disposées dans le four. On y mettait souvent, par économie, trop de pièces à la fois ; il arrivait à celles-ci d'être serrées les unes contre les autres jusqu'à se toucher. Une tache se formait au point d'adhérence. « D'autres phénomènes curieux se produisaient

1. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 451-458 ; t. II, p. 339-346 ; t. VI, p. 791 ; t. VII, p. 176-177.

encore. Une partie de la peinture fraîche d'un vase se déchargeait et venait se reporter sur la paroi d'un autre. On note aussi sur un certain nombre de vases une marque ronde, un cercle imprimé sur la panse, comme si l'on avait appliqué dessus, pendant la cuisson, une embouchure de vase. Ces marques correspondraient, semble-t-il, aux rebords circulaires du support sur lequel le vase était placé dans l'intérieur du four. Il est arrivé que des vases d'ailleurs très soignés aient souffert de ces contacts. Il n'y a donc pas lieu de croire que les potiers grecs aient jamais poussé la précaution aussi loin que le font les céramistes modernes. Ceux-ci, non contents de construire une chambre de chauffe bien close, mettent les porcelaines dans des *cazettes*, c'est-à-dire dans des récipients de terre réfractaire qui forment une seconde enveloppe où les pièces cuisent à l'abri de tout accident et sous une température très égale[1]. »

Quand on fréquente les musées, on n'est pas sans y remarquer certains vases dont toute la surface, les champs comme le décor, offre une même teinte grise et terne. Cette teinte, ce n'est pas à un accident de cuisson qu'ils la doivent. Ils l'ont reçue du grand feu des bûchers où souvent, auprès du cadavre que l'on y brûlait, on déposait divers objets qui avaient appartenu au défunt. Comme on l'a constaté dans les fouilles du tumulus des morts de Marathon et dans celles d'autres nécropoles attiques, les vases peints figuraient parmi ces offrandes funéraires[2]. Il paraît même prouvé qu'avant de les livrer à la flamme on commençait par les briser, pour les mettre à jamais hors d'usage. C'est en menus fragments qu'ont été retrouvés tous les vases qui ont servi à l'accomplissement de ce rite.

§ 12. — LES GLAÇURES

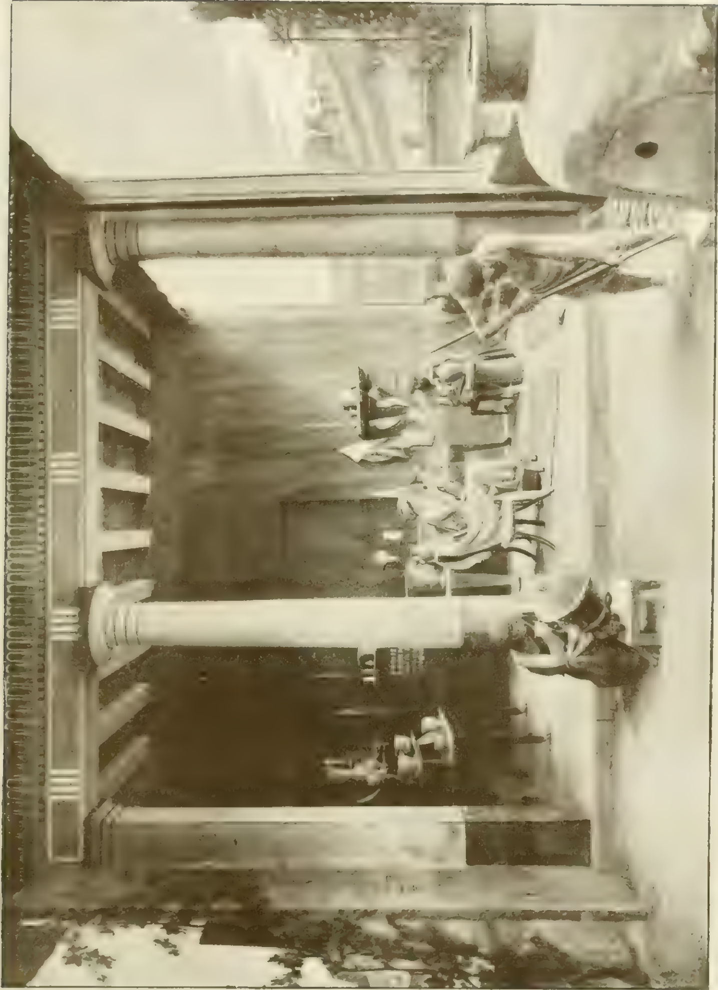
On a cru longtemps que c'était le baiser de la flamme qui, à lui seul, donnait au noir des vases ce ton brillant et velouté que l'on vante et que l'on ne parvient pas à reproduire. La flamme aurait vivifié la couleur, comme elle le fait pour les poudres d'émail dont le gris morne se change, par le passage au feu, en teintes éclatantes et variées ; mais il a fallu renoncer à cette idée. Au sortir même du four, le noir était encore mat. Lorsqu'une retouche blanche ou rouge a été superposée

1. POTTIER, *Catalogue*, p. 680.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 77, p. 78, n. 1, pp. 80-81, 84-85, 87.

au noir et que, par usure ou par accident, elle disparaît, la couleur qui reparaît en dessous est mate[1]. C'est à une dernière opération, postérieure à la cuisson, que le vase a dû ce lustre qui avivait à la fois le rouge de l'argile, le noir des figures et des fonds, les rehauts des pièces polychromes. Cette opération ne pouvait être un simple polissage. L'intervention d'un lustre liquide se trahit à des dépôts qui se montrent, par places, sous forme de traînées rougeâtres attachées aux parties les plus poreuses de l'argile. On lustrait le vase, après qu'il s'était refroidi, comme on vernit aujourd'hui un tableau à l'huile. Il ne semble pas que ce vernissage ait été exécuté avec la brosse. S'il en eût été ainsi, on surprendrait, par endroits, la trace des coups de pinceau, ce qui n'est point le cas. D'autre part, le dépôt rougeâtre est, d'ordinaire, plus abondant sur le pied que dans le reste du vase ; on en constate aussi la présence dans les dépressions et dans les petites éraflures qui se sont produites au cours de la fabrication. C'était en plongeant le vase dans un bain que le potier le revêtait de ce lustre. Tous les faits observés concordent avec cette hypothèse de l'immersion et c'est d'ailleurs ainsi que l'on procède encore aujourd'hui, en céramique, pour l'application des glaçures. Lorsqu'il trempait ses poteries dans ce bain, le chef d'atelier avait soin de ne pas laisser pénétrer le liquide dans l'intérieur des amphores et des hydries, des cratères et des œnochoés. Il suffit d'un coup d'œil jeté dans le creux de ces vases pour reconnaître que la terre n'y a pas le même ton que sur les surfaces extérieures; elle y est plus terne et plus pâle. Il en est de même dans les cassures et sous le pied du vase. Ce pied, pendant la plongée, portait sur le fond du récipient ; il était ainsi soustrait à l'action du bain.

Que cette glaçure ait été apposée sur les vases peints, c'est donc ce dont nous ne saurions douter ; mais nous n'en connaissons pas plus la composition que celle de la couleur noire. Elle contenait, croit-on, des substances minérales qui, là où elles se trouvaient en excès, ont donné le précipité rougeâtre dont nous avons signalé la présence sur certains points de ces poteries ; mais, là même, la couche de lustre ainsi déposée sur l'argile est si mince qu'il a été impossible d'en tenter une analyse. Si, comme on l'a supposé, un peu de rouge avait été mêlé à cette glaçure, le rouge, en donnant plus de montant à la teinte

1. C'est ce que s'accordent à reconnaître POTTIER (*Catalogue*, p. 681-684) et REICHHOLD (p. 145, 181, 202). Ils affirment l'un et l'autre que les vases doivent à l'apposition de ce lustre le brillant de leur noir et celui du rouge de leur argile.



de l'argile, aurait terni celle du noir[1]. Le lustre des potiers grecs, comme nos vernis, devait être transparent et incolore, de manière à relever tous les tons, sans courir le risque d'enlever à aucun d'eux quelque chose de sa franchise.

Toutes ces opérations occupaient, dans un atelier, un assez grand nombre d'ouvriers, dont chacun avait sa tâche spéciale. C'est l'aspect de l'un de ces ateliers que, M. Collignon et moi, nous avions essayé de reproduire, dans la section rétrospective de la dernière exposition universelle de Paris, d'après des documents dont deux ont déjà été reproduits (fig. 174, 182). L'atelier est couvert par en haut; mais il est largement ouvert au jour, par devant et sur les côtés. Pour tracer les traits fins de leurs images, les peintres céramistes avaient besoin d'une lumière très franche. Notre planche XVIII est la réduction de l'une des photographies qui avaient été prises de cette restitution. Contre les murs, des étagères, sur lesquelles sont posés des vases en cours d'exécution ou déjà terminés. Des outils suspendus contre la paroi. Au fond, à droite, un ouvrier qui façonne un vase sur son tour. Au centre, une femme attache l'anse au col d'une autre amphore. Sur le devant du tableau, un jeune homme s'applique à peindre les ornements qui décoreront le bord d'un cratère. Le four, comme il convient, est en dehors de l'atelier. Un manœuvre en attise le feu. Dans la réalité, le four devait être plus éloigné qu'il ne l'est ici de la pièce où se faisaient les travaux d'ajustage et de peinture. Il ne fallait pas que des flammèches échappées du foyer et de la fumée répandue dans l'air risquassent de venir tacher et ternir les surfaces de l'argile.

§ 13. — L'ÉPIGRAPHIE DES VASES. LES INSCRIPTIONS TRACÉES AU PINCEAU. LES NOMS DES PERSONNAGES, LES SIGNATURES DES POTIERS ET DES PEINTRES. AUTRES TEXTES

La céramique grecque nous intéresse surtout par l'élégance de ses formes comme par la noblesse de son décor. On ne saurait pourtant se dispenser d'en étudier les monuments à un autre point de vue, de relever les inscriptions qu'elle a semées, en fort grand nombre, dans les champs de ses vases. Cette céramique a son épigraphie, qui est

1. Selon Reichhold, « il n'est pas douteux que, depuis l'adoption du style de la figure rouge, une couleur rouge ait été mêlée à la glaçure » (p. 181). S'il en avait été ainsi, comment ce rouge n'aurait-il pas éteint et faussé le ton du noir?

très riche et très variée[1]. La Grèce n'a pas, comme la Chaldée et l'Assyrie, adopté l'argile plastique comme la dépositaire par excellence des idées qu'il importait de transmettre aux contemporains et à la postérité, comme la garante des conventions publiques et privées. Pour fixer et pour perpétuer sa pensée, celle de ses poètes, de ses historiens et de ses philosophes, elle s'est servie du papyrus. C'est au bronze, à la pierre et surtout au marbre qu'elle a confié les actes des pouvoirs publics et le texte des accords intervenus entre simples particuliers ; mais, pourtant, elle a aussi beaucoup écrit sur la terre de ses poteries, soit avec la pointe d'un outil de métal, soit avec la brosse du peintre. Beaucoup des faits dont elle l'a chargée de témoigner ont leur importance. L'histoire trouve là plus d'un renseignement utile, l'histoire d'une industrie dont les produits reflètent la beauté des créations d'un art perdu, la peinture grecque, l'histoire aussi de la langue et de son alphabet, l'histoire enfin des croyances religieuses et de ces mythes dont tant d'épisodes nous échapperaient, si nous n'avions pour les connaître que le peu qui nous reste de l'œuvre littéraire du génie grec. Les inscriptions peintes sont de beaucoup les plus nombreuses. C'est d'elles qu'il convient de s'occuper tout d'abord.

Lorsque, dans un musée, le regard se promène sur une série de vases grecs, ce qui le frappe tout d'abord, c'est que, sur plus d'un de ceux-ci, à côté des figures, il y a des mots écrits. Ces mots indiquent parfois le sujet de la peinture ou bien le théâtre de l'action[2]. Parfois aussi ils désignent un des accessoires du tableau, un autel, un siège, un vase[3] ; mais, le plus souvent, ils ne sont pas autre chose que les noms mêmes des acteurs de la scène. Là où le vase, de grande dimension, comprend toute une suite de tableaux, il y a beaucoup de ces noms. On en lit jusqu'à cent quinze sur le cratère attique signé de Clitias et d'Ergotimos. Les lettres de ces mots sont en général très

1. Ces inscriptions ont été recueillies par KRETSCHMER *Die griechischen Vaseninschriften*, in-4°, 1894 ; mais Kretschmer n'a pas fait entrer dans son recueil les inscriptions peintes ou gravées qui proviennent des propriétaires des vases. Il n'y a donné place qu'à celles qu'il présume être de la main des potiers ou des peintres. Il les étudie d'ailleurs surtout au point de vue du dialecte et de l'orthographe.

2. Ainsi KPENE (κρηνή) sur le *Vase François*, dans le tableau qui représente Polyxène à la fontaine, KAVIPEKPENE (Καλλιρ (ὁ) η κρηνή) sur une hydrie qui représente des jeunes Athéniennes remplissant leurs urnes à la fontaine KALLIROÉ (*British Museum*, B, 331).

3. C'est ainsi que, sur ce même *Vase François*, on a ces mentions : θᾶκος, *siège*, ὑδρία, *cruche*. Ailleurs on trouve de même, inscrits à côté de l'image des objets qu'ils désignent, les mots σταθμός, βώμος, λύρα, θρόνος. Près de celle d'un porc, on lit le mot ὗς (WALTERS, t. II, p. 260).

petites. Elles n'ont guère plus de trente-cinq à quarante millimètres de haut. Sur les vases à figures noires, elles se détachent en noir sur le fond rouge. Sur les vases à figures rouges dits de *style sévère*, elles sont peintes soit en violet sur le fond noir, soit en noir sur les portions rouges du champ. Sur les vases de *style libre*, elles sont d'ordinaire tracées en blanc. On ne les trouve pas d'ailleurs sur tous les vases à figures ; sur nombre d'entre eux, on n'en voit pas vestige ; mais, au moins dans les produits des ateliers attiques, il est rare qu'elles fassent défaut là où le décor témoigne d'une exécution soignée. On les chercherait en vain dans les lécythes blancs à destination funéraire ; c'est que, dans ceux-ci, le thème de la peinture n'est pas emprunté à la mythologie ; il n'appelle point de commentaire.

Là où ces inscriptions se rencontrent, tout ce dont le peintre paraît s'être préoccupé, c'est de placer le nom aussi près que possible de la figure à laquelle il s'applique. Ce qui détermine la disposition qu'il adopte pour chaque groupe de lettres, c'est uniquement la forme du champ où ces lettres avaient à s'inscrire et celle des espaces libres qu'y laissaient autour d'eux les personnages du tableau. Point de règle fixe. Sur un fond de coupe, l'inscription décrit une courbe ; elle suit le contour de la vasque. Sur le flanc d'une amphore ou d'une hydrie, très souvent elle se développe en ligne horizontale. Ailleurs c'est dans le sens de l'élévation du vase qu'elle s'allonge ; elle se lit d'ordinaire de haut en bas. Sur les amphores dites Panathénaïques, les lettres sont parfois rangées, dans la verticale, les unes au-dessous des autres, κιονηδόν (fig. 133). Sur les vases corinthiens et chalcidiens, l'écriture va souvent de droite à gauche, comme dans les inscriptions sémitiques. Il en est encore ainsi dans les épigraphes de quelques vases attiques à figures noires ; mais le peintre des vases à figures rouges ne trace plus ses lettres que de gauche à droite.

Ni les potiers mycéniens ni même ceux du Dipylon n'avaient mis de ces légendes sur leurs vases ; mais, s'ils s'en sont abstenus, ce n'est pas seulement, les premiers, parce qu'ils n'étaient pas encore en possession de l'écriture alphabétique, les seconds, parce que, s'ils en connaissaient peut-être le principe, ils n'écrivaient pas encore très volontiers ni très facilement ; ce fut surtout parce qu'il n'y avait rien, dans les thèmes ordinaires de leurs peintures, qui rendît nécessaire ce complément graphique ou qui même en fît sentir l'utilité. Ces thèmes n'avaient rien d'historique ni d'anecdotique. C'étaient, sur les vases de Cnossos, de Phaestos et de Mycènes, des paysages de fantaisie, peu

plés d'animaux réels ou factices. C'était, sur les vases de l'Athènes du huitième siècle, la figuration de rites et de pompes dont le spectacle se déroulait sous les yeux de la foule, quand mourait l'un des Eupatrides ; mais, dès le siècle suivant, les conditions n'étaient plus les mêmes pour les industries qui s'inspiraient des modèles que leur offraient la peinture monumentale et la sculpture. Après la brillante floraison de l'épopée, sculpteurs et peintres s'étaient mis à en illustrer les fictions, à représenter, dans leurs bas-reliefs et dans leurs fresques, ces aventures des dieux et des héros que les poètes avaient imaginées et dont ils avaient, en mille manières, varié le récit. Or, vers ce temps, la pratique de l'écriture était devenue courante dans le monde grec. L'idée était donc venue aux artistes de mettre à profit cette merveilleuse invention pour suppléer à l'insuffisance des moyens d'expression dont ils disposaient. Par la description que Pausanias nous a laissée du coffre de Kypsélos, exécuté probablement vers l'an 600, nous savons que les ciseleurs du métal, de l'ivoire et du bois avaient l'habitude d'inscrire les noms à côté des personnages qu'ils mettaient en scène[1]. Les historiens de l'art dont le témoignage nous est arrivé par Pline attestaient que les plus anciens peintres de fresques avaient usé du même procédé[2]. Cet exemple, comment les peintres de vases ne l'auraient-ils pas suivi ? Leurs tableaux très réduits se prêtaient encore moins que les peintures murales à distinguer et à définir clairement les acteurs de la scène par l'attitude, le costume et les accessoires dont les dotait le travail du pinceau.

C'est dans les écoles archaïques qu'il a été fait de ces inscriptions le plus constant et le plus large usage. Quand les peintres céramistes eurent familiarisé le public avec les principaux thèmes de leur répertoire, lorsque, d'autre part, pour se faire comprendre, ils purent compter davantage sur leur talent de dessinateurs, ils sentirent moins impérieusement le besoin d'adjoindre ainsi un nom à chaque figure. Souvent déjà ils s'en dispensent dans les vases à figures rouges de style sévère et, dans ceux de style libre, ces adjonctions deviennent de plus en plus rares. On ne les rencontre plus guère dans les vases attiques du quatrième siècle, et elles se font plus exceptionnelles encore sur les vases italiens de la décadence.

Il y a une autre raison du changement qui s'opéra ainsi dans les habitudes des céramistes. A l'origine, du temps de la figure noire, ces

1. Pausanias, V, xvii, 6.
2. Pline, H. N. xxx, 16.

inscriptions leur servaient, comme aussi certains motifs d'ornement semés dans le champ, à étoffer la décoration. En les multipliant, ils obéissaient à ce secret instinct dont nous avons relevé la trace dans plus d'une œuvre primitive et que nous avons appelé l'*horreur du vide*[1]. Plus tard, avec le nouveau système de décor, ce sentiment s'efface et disparaît. L'œil trouve son plaisir au contraste que lui ménagent les figures rouges s'enlevant en clair sur le champ d'un beau noir. Ce champ ne se refuse point à admettre l'insertion de quelques lettres qu'y trace un pinceau trempé dans la couleur violette ; mais ces lettres ne sollicitent point le regard. Elles ne concourent pas à l'effet d'ensemble. Là où elles manquent, on n'en regrette pas l'absence. Plus on va, plus on s'accoutume à s'en passer.

Ce que nous avons à considérer dans ces inscriptions, c'est le service qu'elles rendent d'éclaircir le sens de l'œuvre d'art, c'est la part qu'elles prennent à caractériser la physionomie du décor. On peut encore y chercher des indices qui jettent quelque jour sur la condition et le degré de culture des artistes qu'occupaient les industries de la terre. Rien de plus incorrect que ces textes. Les omissions de lettres, les fantaisies d'une orthographe très capricieuse donnent à penser que les peintres qui écrivaient ainsi sur l'argile ne possédaient qu'une instruction très médiocre. Nous ne saurions entrer ici dans le détail des particularités dialectales que présentent ces inscriptions ni dans celui des formes sous lesquelles s'y montrent les lettres de l'alphabet. C'est là une étude qui est surtout du ressort des philologues ; mais l'histoire même de la céramique y a trouvé plus d'une donnée à utiliser. Pendant toute la durée de l'âge archaïque, chaque région du monde hellénique, chaque groupe de cités, on pourrait presque dire chaque cité a son dialecte et son alphabet propres. C'est de ce dialecte et de cet alphabet local que se servent les céramistes, dans les légendes qu'ils apposent sur les vases. On comprend quels secours les céramographes ont trouvés dans ces légendes pour classer ces vases qu'ils rencontraient entassés pêle-mêle dans les nécropoles étrusques. Les inscriptions qu'ils y lisaient, ils les ont comparées aux textes lapidaires des différentes villes grecques et aux légendes de leurs monnaies. Grâce à ces rapprochements, ils ont pu, presque toujours, rapporter chaque vase à sa patrie d'origine et distinguer ainsi ce que les botanistes appelleraient des familles naturelles, celles des

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 195.

vases ioniens, des vases corinthiens, des vases chalcidiens, des vases béotiens, des vases attiques. Lorsque, sur la foi de l'épigraphie, ces familles eurent été ainsi constituées, il a été, le plus souvent, très aisé de rattacher les vases anépigraphes à l'une ou à l'autre d'entre elles, par la comparaison des formes et du style. On a d'abord établi ainsi le bilan des grandes fabriques, de celles qui ont répandu leurs produits, à des milliers d'exemplaires, dans tout le bassin de la Méditerranée. Cette partie de la tâche n'offrait pas de difficultés sérieuses ; mais, grâce aux tableaux comparatifs que de savants épigraphistes ont dressés des variétés locales du plus ancien alphabet grec, on a pu deviner, on a été en mesure d'affirmer l'existence de certaines fabriques secondaires, qui ne sont représentées dans nos collections que par un petit nombre de pièces. On a relevé, sur quelques vases, des caractères qui ne se rencontrent, avec telle ou telle valeur, que sur un seul point des terres continentales et insulaires entre lesquelles, dans la haute antiquité, s'est partagée la race grecque. Si l'on ne s'était pas appliqué à noter ces singularités d'une écriture qui n'avait pas encore créé son type national, on ignorerait que Sicyone et Argos ont eu des ateliers qui n'ont pas laissé de fournir leur contingent au commerce des vases peints[1].

De quelque nature qu'elles soient, toutes les inscriptions que l'on déchiffre, non parfois sans effort, sur l'argile des vases, se prêtent aux observations qui portent sur la langue et sur l'écriture ; mais ceux de ces textes qui offrent à l'historien de l'art le plus vif intérêt, ce sont les signatures d'artistes, celles des potiers et celles des peintres. Nous aurons plus d'une occasion de les citer, quand nous passerons en revue l'œuvre des céramistes grecs. Il suffira ici de quelques indications générales[2].

Prises dans leur ensemble, toutes ces inscriptions peuvent se ramener à quatre formules différentes.

1. C'est l'industriel, le maître potier qui signe seul :

Νέανδρος ἐποίησεν.

2. Le peintre signe seul :

1. Pour Sicyone, Walters, t. II, p. 252. Pour Argos, Kretschmer, p. 7-9.

2. Le *Corpus* de ces signatures a été dressé avec beaucoup de soin, au prix de longues recherches dans les musées et dans les recueils de céramographie, par Wilhelm Klein (*Die Griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, in-8°, Vienne, 2e édition, 1887). Ce travail si méritoire n'a qu'un défaut, celui de dater déjà de vingt-trois ans. Il n'est pas d'archéologue qui, sur son exemplaire du livre, n'ait, depuis lors, ajouté en marge bien des noms.

Ἐπίκτητος ἔγραψεν.

3. Le signataire s'annonce comme l'auteur tout à la fois du façonnage et de la décoration du vase :

Ἐξηκίας ἔγραψε κἀποίησε με.

4. Le peintre signe à côté du potier :

Κλιτίας μ' ἔγραψεν Ἐργότιμος μ' ἐποίησεν.

Ces formules comportent quelques variantes, qui n'ont d'ailleurs pas d'importance. C'est ainsi que deux ou trois potiers, parmi les premiers qui ont pratiqué la figure rouge, substituent l'imparfait ἐποίει à l'aoriste ἐποίησε[1]. Leur exemple ne fut pas suivi. Seuls, beaucoup plus tard, les potiers de l'Apulie et de Paestum revinrent à cet imparfait qui se donne des airs de modestie. Les maîtres de la figure noire aiment à ajouter με ou ἐμέ à leur ἐποίησεν. C'est le vase qui parle. Au cinquième siècle, cette sorte de fiction passe de mode. Quelques potiers, mais ils n'ont pas fait école, ont cherché au verbe ποιεῖν divers équivalents. On trouve, mais très rarement, ces variantes de la formule ordinaire : ἐκεράμευσεν ἐμέ Οἰκωφέλης. Λυκῖνος ἠργάσατο, Θερινοῦ ποίημα[2].

En 1887, on comptait quatre-vingts signatures d'artistes, qui avaient été relevées sur plus de quatre cents vases. Depuis lors, un certain nombre de noms sont venus, par suite de découvertes nouvelles, s'ajouter année après année à ces listes ; mais ces additions n'ont rien changé aux inductions que l'on avait cru pouvoir tirer des textes déjà connus.

En dehors d'Athènes, on ne rencontre que bien peu de signatures, et la plupart d'entre elles sont des signatures de potiers. Seules, deux signatures corinthiennes, celles de Timonidas et de Charès, font exception. C'est le verbe ἔγραψεν que l'on y lit. Les signatures ne commencent à devenir d'un usage courant que dans les ateliers attiques et leur fréquence suffirait à nous avertir de l'activité que cette industrie avait développée, à Athènes, dès le sixième siècle. Les fabricants espéraient provoquer les achats en mettant leurs clients à même de distinguer, à première vue, dans la boutique du marchand, les vases issus d'un atelier connu pour l'exécution soignée de ses produits. Dans la liste que l'on a dressée de ceux des céramistes attiques qui ont ainsi signé leurs œuvres, il y a, surtout pour le sixième siècle, plus de noms de potiers que de noms de peintres. Cette différence numérique témoigne du rôle prépondérant que l'opinion assignait au chef d'indus-

1. Andokidès, Chelis et Psiax sont ceux qui emploient l'imparfait.

2. Walters, t. II, p. 258.

trie. C'était lui dont l'estampille représentait, au regard de la clientèle, ce que nous appellerions la raison sociale. Si, à partir du moment où s'ouvre le règne de la figure rouge, les noms des peintres accompagnent plus souvent sur les vases les noms des potiers, c'est que, dans ces vases qui étaient de plus en plus appréciés à l'étranger, le décor avait pris une plus grande importance que par le passé. Dans l'Athènes des Pisistratides et, bientôt après, dans celle de Thémistocle et de Cimon, les peintres céramistes donnaient à leurs figures une noblesse et une pureté de forme auxquelles n'avait point atteint le pinceau de leurs devanciers. Leurs tableaux devenaient des compositions d'une savante et belle ordonnance. On comparait ces artistes les uns aux autres; on les discutait; on les vantait. Dans ces conditions, pour les vases que l'on destinait soit au marché local, soit aux marchés d'outre-mer, la signature d'un peintre en renom n'était pas une moindre recommandation que celle d'un fabricant en vogue. Il semble même qu'à un certain moment la signature du peintre ait eu, auprès des acheteurs de cette vaisselle, plus de prestige et d'effet que celle du maître potier, qu'elle ait agi davantage sur la vente. Le fabricant aurait eu alors intérêt à se dissimuler derrière le collaborateur qu'il employait. De tous les vases qu'Euphronios a signés comme peintre, un seul porte, avec le sien, un nom de potier. Son rival, le peintre Euthymidès, a signé sept vases. Sur aucun de ceux-ci ne figure un nom de potier. Sur vingt-trois vases du peintre Douris que l'on signalait en 1887, il n'y en avait que trois où il fût fait mention d'un potier, Python. Le peintre Smicros a de même signé seul les trois vases qui nous l'ont fait connaître.

Si l'on se rend compte de l'avantage que les principaux industriels d'Athènes trouvaient à apposer ainsi sur leurs vases ces certificats d'origine et d'authenticité, on a plus de peine à comprendre pourquoi ils n'ont fait de ceux-ci qu'un usage restreint. Les vases signés sont en très petit nombre, par rapport à ceux qui ne le sont pas. Que le potier ne se soit pas soucié de mettre son nom sur des produits de second choix, sur des vases fabriqués à la douzaine pour la vente à bon marché, on se l'explique; mais comment se fait-il qu'il n'y ait aucune signature, ni de potier ni de peintre, sur maints vases que l'on s'accorde à ranger parmi les chefs-d'œuvre de la céramique grecque? A en juger par leurs formes et par tout l'ensemble de leur facture, ces vases sont contemporains de ceux où se lisent le plus de noms d'artistes et ils sont issus des mêmes ateliers. Il est même tel d'entre eux

que, d'après le caractère du dessin et d'après certaines particularités de l'exécution, les céramographes se croient en droit d'attribuer à tel ou tel maître dont ils ont défini le goût et le style d'après les vases qu'il a signés. Le vase anonyme rivalise, à tous égards, avec les vases signés. Pourquoi le peintre a-t-il tenu à se faire honneur de ceux-ci tandis que, sur l'autre, il a dédaigné d'inscrire son nom? Cette question, souvent on se l'est posée; mais il n'y a pas encore été apporté, que je sache, de réponse qui soit vraiment satisfaisante.

Cette abstention, on en a cherché les motifs dans l'humeur capricieuse des artistes. Leurs noms, ils les auraient inscrits ou omis au hasard de la fantaisie du moment[1]. Il est pourtant difficile d'admettre que la fantaisie ait joué un tel rôle dans une industrie où, sous l'aiguillon d'une concurrence acharnée, chaque fabricant avait la préoccupation constante de tout combiner pour retenir et pour augmenter sa clientèle. Dans la gestion de ses affaires, il devait suivre certaines règles dont l'adoption lui était suggérée par l'expérience qu'il avait acquise des goûts du public auquel il s'adressait. Voici ce que l'on a cru entrevoir des raisons qui lui auraient dicté les partis qu'il a pris en cette matière. « Des poteries, si belles qu'elles fussent, auxquelles le chef de maison n'avait pris aucune part de travail, qui auraient été exécutées par son personnel, d'après les modèles courants de son atelier, ne lui paraissaient pas dignes de l'estampille. Pourquoi, au contraire, des vases qui nous semblent assez insignifiants étalent-ils aux yeux la signature du fabricant? C'est qu'il y avait mis quelque nouveauté de forme, quelque changement de proportion, quelque composition inédite. Le vase signé pourrait donc être une sorte d'*editio princeps*, où le maître de fabrique aurait introduit un élément qu'il jugeait important[2]. » L'hypothèse est ingénieuse et plausible. Elle doit contenir une certaine part de vérité. Elle ne nous explique pourtant pas pourquoi les signatures se font plus rares au moment même où, vers le milieu du cinquième siècle, les peintres céramistes produisent leurs œuvres les plus accomplies et pourquoi elles passent tout à fait de mode au quatrième siècle.

Après les signatures d'artistes, il y a lieu de mentionner une autre catégorie d'inscriptions, celle que constituent des noms propres accompagnés de l'épithète καλός ou, beaucoup plus rarement, καλή. C'est sur les vases attiques seulement que se rencontre cette formule. Elle appa-

1. DUCATI, *Brygo*, p. 9.
2. POTTIER, *Catalogue*, p. 700-701.

raît déjà sur les vases à figures noires; mais l'emploi en devient beaucoup plus fréquent sur les vases à figures rouges. Il est assez difficile de dire comment il faut entendre là le mot καλός. Était-ce seulement aux avantages physiques que s'adressait cet hommage ou bien traduisait-il une admiration d'un caractère plus général, celle que provoquaient, autant que la beauté des traits et du corps, les qualités morales et la situation sociale du personnage que l'on saluait de ce titre? Peut-être aurait-on tort de vouloir attribuer à cette épithète une signification très précise. Il semble qu'à Athènes, vers cette époque, le mot καλός, accolé à un nom, ait pris, dans la langue courante, la valeur d'une sorte de vague acclamation[1]. Il aurait répondu à notre mot *vive*, dans le sens où nous l'employons quand nous crions : *Vive un tel!* Pourtant, étant données les mœurs athéniennes, telles que nous les connaissons par Aristophane et par le *Banquet* de Platon, nous inclinons à croire que la louange impliquée par ce *vivat* allait surtout aux beaux éphèbes, à ceux qui, après avoir inspiré, dans les gymnases, les plus vives passions, devenaient, un peu plus tard, quand ils commençaient à compter parmi les hommes, les favoris de la mode, non moins vantés pour l'élégance de leurs vêtements et pour le luxe qu'ils déployaient que pour la perfection de leurs formes juvéniles et pour les talents d'écuyer dont ils faisaient preuve dans les revues périodiques de la cavalerie athénienne. Parmi ceux auxquels les céramistes ont décerné cet éloge, on a cru pouvoir reconnaître, au nom qu'ils portent, maints personnages qui ont joué leur rôle dans l'histoire de la cité, des membres de ces vieilles familles d'Eupatrides qui, après même que Solon, Clisthène et Aristide eurent donné à la constitution d'Athènes une couleur toute démocratique, continuèrent à jouir de beaucoup d'influence et de prestige, pendant tout le cours du cinquième siècle. Dans cette Athènes qui, au temps des grandes ambitions et des grandes entreprises, n'était pas encore la ville de plaisir qu'elle deviendra après les irréparables défaites, ces jeunes hommes, les futurs hipparques, les futurs stratèges, étaient bien plus populaires que les courtisanes les plus en vue. Dans les cinq cent cin-

1. C'est ce qui résulte clairement de deux passages d'Aristophane où le poète fait allusion à l'habitude que l'on avait prise d'user ainsi, en toute occasion, du mot καλός, pour témoigner du respect et de l'affection que l'on portait à une personne, à un peuple et même à une institution (*Acharniens*, 143; *Guêpes*, 143). Sur l'agora, sur la pnyx, on devait entendre retentir à chaque instant ce mot καλός, quand paraissait un personnage aimé de la foule, quand finissait de parler un orateur dont on partageait les opinions.

quante-huit inscriptions de ce genre qui avaient été relevées en 1898 par un patient érudit, on ne rencontre que trente noms de femmes[1]. Si, à l'époque de Philippe et d'Alexandre, l'industrie du vase peint avait conservé ses anciennes habitudes, c'est les noms des Phryné, des Laïs et des Glycère que les peintres auraient inscrits sur l'argile où se jouait leur pinceau.

Si beaucoup de ces noms de καλοί sont de ceux qui se transmettaient, d'aïeul en petit-fils, dans les maisons nobles d'Athènes, d'autres sont loin d'avoir cette physionomie aristocratique. Il y en a même qui, comme Brachas, Midas, Persès, semblent accuser une origine étrangère ; ce doivent être des noms de métèques, peut-être d'esclaves. Quand on se fut accoutumé à prodiguer ces inscriptions sur les vases, les peintres ont dû se faire un jeu, parfois, de décerner cet hommage à des camarades d'atelier, de les assimiler, ainsi, aux célébrités du jour. Il arrivait aussi que le peintre ne prît pas la peine de chercher un nom propre pour l'adjoindre à l'épithète consacrée. Καλὸς ὁ παῖς ou καλὴ ἡ παῖς, écrit-il sans façon. « Le garçon que j'aime est beau ; la fille que j'aime est belle. » C'en était assez pour évoquer l'image d'un bel éphèbe ou d'une jolie fille. La formule comportait encore d'autres variantes. Quelquefois à l'épithète καλός on ajoutait le mot δοκεῖ, « un tel me paraît beau », ou les mots ναὶ, ναίχι, « oui, oui bien », qui donnaient plus de force à l'affirmation. On voit même, sur l'épaule d'une œnochoé à figures noires du musée de Munich, la formule se développer et prendre une longueur exceptionnelle : καλὸς Νικόλα, Δωρόθεος καλὸς κἀμοὶ δοκεῖ, ναί· χἄτερος παῖς καλός, Μέμνων κἀμοὶ καλὸς φίλος. « Nicolas est beau ; mais Dorothéos aussi me paraît beau, oui certes ; il y a encore un autre garçon qui est beau ; c'est Memnon mon bel ami[2]. » On croit entendre là l'écho d'une discussion qui se serait élevée dans un des ateliers du Céramique, entre les ouvriers, chacun d'eux faisant valoir les droits que pouvait avoir à cette louange l'éphèbe auquel il était attaché. Le peintre attique avait alors tellement dans la main, si l'on peut ainsi parler, ce mot καλός qu'il se laisse aller à l'appliquer aux acteurs de la scène qu'il figure. καλὸς Ἕκτωρ, lit-on dans le champ d'une amphore du Vatican qui représente Hector, en présence de Priam, prenant congé d'Hécube[3].

1. Klein, *Vasen mit Lieblingsinschriften*, 8°, 2e édition, 1898.

2. Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek*, n° 334.

3. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, n° 189.

Comment est venue aux céramistes attiques l'idée, que n'avaient eue ni les Ioniens ni les Corinthiens, de ces inscriptions laudatives qui faisaient retentir partout, dans la cité même et, par delà les mers, chez les clients étrangers des potiers du Céramique, le nom des plus beaux fils d'Athènes? Est-ce l'effet d'un calcul d'intérêt ou celui d'un sentiment intime et tout spontané? Les deux éléments ont pu concourir à leur suggérer cette pensée et à leur créer cette habitude. « Il est vraisemblable », a-t-on dit, « que la grande majorité des personnages ainsi acclamés — et nous le savons par des noms historiques comme ceux de Miltiade, Mégaclès, Léagros, Glaucon, Alcibiade — appartenait à la haute société, au monde politique d'Athènes. Les industriels qui les célébraient n'obéissaient pas à un mobile tout à fait désintéressé. En se plaçant sous l'invocation de tel jeune aristocrate dont les chevaux de course et la beauté excitaient l'admiration publique, ils faisaient un appel adroit à la clientèle et à la protection d'une famille opulente. Ici encore, nous trouvons un indice de subordination et de patronage qui dénote la condition modeste des fabricants[1]. » Ceux-ci, sans doute, n'ont pas dû être insensibles au profit qu'ils pouvaient tirer de ces compliments et de ces flatteries; mais les καλοί des vases attiques n'étaient pas tous des gens de haute lignée. Pour que ces saluts adressés à la beauté soient devenus en quelque sorte réglementaires dans le programme du décor des vases attiques, il faut qu'ils aient traduit un sentiment qui était alors dans toutes les âmes, dans celles des pauvres et des humbles comme dans celles des riches et des raffinés, un sentiment qu'exprimaient aussi fortement les œuvres d'art de ce peuple que toute sa littérature. S'il fut jamais une société qui ait eu l'admiration, on pourrait presque dire le culte de la beauté virile, c'est bien celle de l'Athènes du cinquième siècle, alors que la statuaire, au Parthénon, y modelait, dans la frise de la cella, les corps des cavaliers du merveilleux cortège et, dans les frontons, ceux de l'Ilissos et du Thésée, alors aussi qu'un sage, comme Platon, se complaisait à grouper autour du Socrate de ses Dialogues les plus beaux jeunes hommes de la ville et à chercher les mots qui rendaient le mieux le charme de leurs visages et de leurs attitudes, la grâce de leurs membres assouplis et comme sculptés par les exercices de la palestre.

Dans cette épigraphie des vases, ce sont les signatures d'artistes et les saluts adressés aux καλοὶ qui forment les deux séries les plus inté-

1. Pottier, *Catalogue*, p. 706-707.

ressantes : mais le pinceau des décorateurs s'est diverti à semer dans le champ maintes autres inscriptions dont la variété est telle que l'on aurait peine à les grouper par catégories. Il y en a qui font allusion à la destination du vase. Sur nombre de coupes à figures noires, on lit des appels ainsi formulés : χαῖρε καὶ πίει εὖ, « Salut, bois bien », ou : χαῖρε καὶ πίει τῆνδε, « Salut, vide cette coupe ». Sur beaucoup de coupes à figures rouges, on rencontre le mot προσαγορεύω, littéralement, « je t'adresse la parole ». C'était quelque chose comme : « Bonjour »[1].

Quelquefois les mots sont censés être prononcés par un des personnages du tableau. Ils sont disposés dans le champ, devant la tête de la figure. Cela rappelle les paroles que l'on voit inscrites, dans certaines peintures du moyen âge, sur des banderoles qui semblent sortir de la bouche des Saints. Un peintre a représenté un garçon qui vide dans un cratère le contenu d'une amphore. Il s'encourage à poursuivre son travail : ΕΝΧΕΗΔ.. ΟΙΝΟΝ, ἔγχει ἡδὺν οἶνον, « verse du vin doux », se dit-il à lui-même. Ailleurs c'est une femme, qui, dans un festin, tendant une coupe à l'une de ses compagnes, lui dit : πῖνε καὶ σύ, « bois, toi aussi ». Sur un vase signé par Euphronios, une courtisane qui s'amuse au jeu du *cottabe* lance à l'un des convives le contenu de la coupe qu'elle tient en main et lui crie : τίν τάνδε λατάσσω, Λέαγρε. « C'est à toi, Léagros, que je jette ces gouttes de vin. » Sur une coupe, un buveur à bout de force, étendu sur sa couche, murmure comme avec un hoquet : οὐ δύναμ' οὔ. « Non, je n'en puis plus. »

Parfois, c'est le spectateur qui semble s'adresser à l'un des acteurs de la scène figurée sur le vase. Au-dessus du premier en ligne de trois coureurs qui se disputent le prix, on lit : νικᾷς, Πολυμένων. « Polyménon, c'est toi qui gagnes ». Écrit auprès d'Amphiaraos, le mot ἀνάβα, « monte », l'invite à prendre place sur son char. Dans plus d'une légende, on devine les premiers mots d'une chanson que l'un des personnages entonne à pleine gorge. On a reconnu, sur une coupe, le commencement d'une élégie de Théognis, et, sur une autre, celui d'un chant de quelque poète lesbien. Enfin, voici un vase à figures noires qui représente des enfants et des hommes occupés à regarder une hirondelle, la première que l'on eût aperçue après l'hiver. Un des enfants dit : ἰδοῦ χελιδών, « vois, l'hirondelle », ce à quoi un homme répond : νὴ τὸν Ἡρακλέα, « oui, bien, par Héraclès ». Un autre enfant

1. Nous empruntons toutes ces légendes d'espèces diverses à la liste d'exemples qu'en donne Walters, t. II, p. 261-264. On trouvera, dans ses notes, les renvois aux monuments.

se joint au dialogue : αὑτηί, « c'est là qu'elle est » ; ἔαρ ἤδη, ajoute-t-il, « c'est déjà le printemps ! » Il serait facile de citer d'autres inscriptions du même genre, également familières et enjouées. Dans les peintures dont les thèmes étaient empruntés à la vie réelle, ces légendes servaient à expliquer le sujet du tableau, comme le faisaient, pour les scènes tirées des mythes épiques, les noms écrits à côté des personnages.

On a souvent comparé aux estampes modernes les peintures de vases, pour les réductions qu'elles offraient des œuvres de la peinture murale ou de la peinture sur panneaux de bois. Ce n'est point par ce trait seulement que ces tableaux de l'argile rappellent nos estampes. Elles s'en rapprochent encore par le rôle qu'y jouent toutes ces écritures, signatures de potiers ou de peintres, saluts aux καλοί, devises explicatives. C'est ainsi qu'au bas d'une gravure ou d'une lithographie on lit, avec le nom de l'artiste, un titre qui indique le sujet du tableau et souvent, s'il s'agit de dessins humoristiques, comme ceux d'un Gavarni, d'un Daumier ou d'un Forain, une légende qui fait parler les acteurs de la scène figurée. Parfois même telle dédicace à un personnage important fait songer à ces saluts qui s'adressaient aux καλοί.

Pour ne rien omettre de ce qui concerne les inscriptions peintes sur la terre, il reste à mentionner celles qui se lisent sous le pied de quelques vases. Elles ne se composent guère que de deux à trois lettres, et ces lettres sont de plus grande dimension que celles qui sont semées dans le champ des vases. Ce qu'elles signifient, on ne le sait pas bien. On se demande si ce sont des signes d'atelier où s'il faut y voir la marque d'un entrepositaire qui aurait ainsi estampillé les pièces achetées par lui en fabrique.

Sauf dans ce dernier cas, les textes dont nous avons donné quelques échantillons choisis entre beaucoup ont la même origine. C'est du peintre qu'ils émanent. Celui-ci les a tracés au pinceau, sur l'argile, avec les couleurs mêmes qui lui servaient à exécuter son décor. Ce décor, ils en font partie intégrante. Tout autre est le caractère des inscriptions gravées à la pointe que l'on a relevées sur un certain nombre de vases. La plupart du temps, le fabricant et le décorateur ne sont pour rien dans ces graffites. Presque toujours, on y reconnaît la main des tiers détenteurs, des marchands qui ont acquis les vases et qui les ont vendus à leurs clients, des amateurs qui les ont possédés, qui les ont donnés ou qui les ont reçus en présent.

§ 14. — L'ÉPIGRAPHIE DES VASES. LES GRAFFITES

Il n'est pas sans exemple que les fabricants aient incisé leur nom dans l'argile au lieu de l'y tracer en couleur. Une des plus anciennes signatures que l'on connaisse est celle du potier béotien Gamédès. Sur une œnochoé du Louvre, elle est peinte en grandes lettres d'un rouge brun ; sur un alabastre du Musée britannique, elle est gravée à la pointe[1]. Il n'y avait pas alors, en pareille matière, de règle établie. Pour signer ses œuvres, ce qu'il faisait toujours sur l'anse, le potier attique Hiéron, en plein cinquième siècle, a usé tantôt du pinceau et tantôt de la pointe[2]. Plus tard, c'est au procédé de l'incision que recourent les pòtiers de l'Italie méridionale, quand, ce qui ne leur est point habituel, ils signent leurs vases ou qu'ils y mettent des noms de personnages ; c'est le cas pour Asstéas, Python et Lasimos[3]. On cite une salutation de καλός qui est ainsi gravée et non pas peinte[4]. Le même procédé a été adopté, dans la poterie du temple des Cabires à Thèbes, pour toutes les inscriptions. Dans le creux des lettres, pour les faire mieux ressortir, le peintre a mis de la couleur blanche[5].

Ce ne sont là que de rares exceptions. Dans cette catégorie des légendes incisées, ce qui domine, de beaucoup, ce sont celles par qui le signataire revendique son droit de propriété sur le vase. Elles donnent, accompagné du verbe εἰμί, le nom, au génitif, du possesseur de l'objet. C'est le vase qui parle. « Je suis », dit-il, « j'appartiens à un tel. » Quelquefois cette affirmation se développe et prend la forme métrique. Sur le pied d'une coupe à figures noires qui provient de Rhodes on lit ce texte[6] :

Φιλτοῦς ἠμὶ τᾶς καλᾶς ἁ κύλιξ ἁ ποικίλα.

« Je suis la coupe peinte de la belle Philto. » Ailleurs le graffite condamne à une amende le maladroit qui briserait le vase ou formule une imprécation contre le malfaiteur qui s'aviserait de le voler. Ailleurs encore il indique le nom du donateur. Le don est fait parfois à un particulier ; il l'est plus souvent à une divinité. C'est à Naucratis,

1. B. C. H. t. II, p. 550.
2. Klein, *Meistersignaturen*, p. 162-173.
3. Walters, *History of greek pottery*, t. II, p. 238.
4. Klein, *Lieblingsinschriften*, p. 118.
5. *Athen. Mitt.* 1890, p. 396.
6. British Museum, B. 450.

sur le site des temples d'Aphrodite et d'Apollon, c'est aussi à Thèbes, dans le temple des Cabires, que l'on a retrouvé, sur des débris de vases peints, des dédicaces de ce genre. La formule ordinaire à Naucratis est : ὁ δεῖνα ἀνέθηκε τῇ Ἀφροδίτῃ (ou τῷ Ἀπόλλωνι) ; mais parfois aussi c'est l'offrande même qui est censée parler : Ἀπόλλωνός εἰμι, « j'appartiens à Apollon ». Sur une amphore panathénaïque, l'athlète qui l'avait gagnée en prix a incisé ces trois mots, σταδίο (υ) ἀνδρῶν νίκη, qui attestent la victoire par lui remportée dans la course du stade des hommes[1]. Des graffites osques ou surtout étrusques, dont plusieurs attendent encore leur explication, semblent avoir trait soit au possesseur du vase, soit au défunt en l'honneur de qui ce vase a été déposé dans la tombe.

Certains textes offrent un autre genre d'intérêt. Ce sont ceux où l'on reconnaît la main même du fabricant ou celle des acheteurs qui sont venus faire leurs acquisitions dans ses magasins. On y rencontre des monogrammes qu'il n'est pas toujours possible d'interpréter ; mais souvent, qu'ils soient écrits en toutes lettres ou en abrégé, les mots dont se composent ces inscriptions offrent un sens assez clair. Voici un de ces graffites[2] :

ΚΡΑΤΕΡΕ ΠΙ : ⊢⊢⊢⊢
ΠΕΛΛΙΝΙΑ : ΔΙΙ : ΙΙΙ
ΟΞΙΔΕΣ : ΔΔ ΙΙΙ
ΟΞΥΒΑΦΑ : ΔΔ⊢Ι

C'est-à-dire *six cratères à quatre drachmes la pièce, douze coupes à trois oboles, vingt oxides à trois oboles, vingt oxybapha dont chacun vaut une drachme et une obole*[3].

1. Rayet-Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 134.

2. Walters, t. II, p. 239-240.

3. πελλίνιον est un diminutif de πέλλα, qui désignait une tasse profonde. On ne sait pas bien ce qu'étaient les ὀξίδες, mot à mot « vase à vinaigre ». Le cratère et l'oxybaphon sont connus. Nous ne pouvons admettre que les chiffres donnés représentent le prix total de l'achat, dans cette inscription ; que l'on ait eu, par exemple, six cratères pour quatre drachmes, douze coupes pour trois oboles. L'hypothèse de prix si bas serait en contradiction avec ce que nous savons par ailleurs. Aristophane indique trois drachmes comme le prix moyen d'un κάδος ; or le κάδος était un vase plus commun, moins soigné que le cratère (*Paix*, v. 1202). Dans un graffite qui se lit sur une coupe, Képhisophon évalue à une drachme le prix de la coupe dont il se déclare le propriétaire. Celui qui la briserait aurait, dit-il, « une drachme à payer (Bœckh *C. I. Græc.*, I, 545). Il ne saurait donc être question de livrer douze coupes pour une somme globale de trois oboles. Ailleurs, au contraire, les chiffres portés en compte semblent représenter le prix en bloc d'un lot. Un de ces graffites mentionne *trente-quatre*

On a supposé que, dans ce graffite et dans les autres textes du même genre, il fallait voir un memento, une note que le fabricant aurait prise, sur l'argile encore humide, quand, dans son atelier, il recevait une commande[1]. Ce qui confirmerait cette hypothèse, c'est le fait que, dans bien des cas, le graffite se lit sur le pied d'un vase qui n'a aucune des formes que mentionne l'inscription. La commande, si elle était faite par un particulier, pouvait être celle d'un ensemble, de ce que nous appellerions un *service de table*. D'autres fois, par la diversité des pièces qu'elle comprend, elle paraîtrait avoir plutôt répondu aux vides qui se seraient faits dans la boutique d'un des marchands par l'intermédiaire desquels les vases peints s'exportaient dans toutes les directions. Un de ces marchands a pu inscrire sur le pied de l'un des vases qu'il achetait la liste des pièces dont il s'était rendu acquéreur.

Ces signes n'apparaissent d'ailleurs guère que sur les vases attiques. Ils se rencontrent bien plus souvent sur les grands vases, amphores, hydries, cratères, que sur les coupes et les autres petites pièces. On y remarque très fréquemment l'emploi des lettres qui sont propres à l'alphabet ionien, ce qui tendrait à confirmer une conjecture que suggèrent d'autres indices, celle de la grande part qui aurait été prise au mouvement et aux progrès de la céramique d'Athènes par des métèques d'origine ionienne.

Pour tous ces graffites, qu'ils soient peints ou incisés, la similitude des marques et celle des écritures permettent quelquefois de rapprocher et d'attribuer à une même époque deux vases de styles différents, d'assigner à un même atelier deux vases dont l'un ne porte aucune signature de potier ou de peintre. L'étude de ces textes cursifs n'a été jusqu'ici qu'esquissée[2]. Il y aurait à la reprendre, à dresser un catalogue exact et complet, avec fac-similés, de toutes les inscriptions de

lécythes pour trente-sept oboles et un autre *treize lécythes pour onze oboles*. Ce serait ici un peu plus et là un peu moins d'une obole par lécythe ; or, par ARISTOPHANE (*Grenouilles*, 1236), nous savons que, pour une drachme, on pouvait acheter un lécythe de la bonne sorte. Il faudrait donc, suivant les circonstances, sous-entendre, après les chiffres notés par le marchand, tantôt : *la pièce*, tantôt : *en tout*.

1. LETRONNE, *Œuvres choisies*, 3e série, t. I, p. 450-459 : *Sur les noms tracés à la pointe sous les pieds de quelques vases*.

2. RUDOLF HACKL, *Merkantile Inschriften auf Attische Vasen*, VIII-106 pages et trois planches de fac-similés dans *Muenchener arch. Studien dem Andenken Adolf Furtwænglers gewidmet*, 8°, Beck, 1909. Voir aussi RICHARD SCHOENE, *ueber einige eingerizte Inschriften griechischen Thongefæsse* dans Commentationes philologicæ in honorem Theodori Mommseni, in-4°, WEIDMANN, 1877, p. 649-659.

cette sorte que l'on pourrait relever dans les collections publiques et privées. Ce travail exigerait de longues et patientes recherches ; mais il ne serait pas sans fournir quelques données utiles à l'histoire de l'industrie du vase peint. Celui qui entreprendrait ce travail devrait d'ailleurs être sur ses gardes. On a quelquefois tenté d'accroître la valeur vénale de tel ou tel vase en y ajoutant une inscription peinte, une signature d'artiste ; mais, en pareil cas, la fraude est aisée à découvrir. Un lavage à l'alcool fait disparaître les couleurs qui n'ont pas été fixées par le feu du four. Il n'en est pas de même pour les inscriptions incisées. Avec quelque adresse, un faussaire peut les exécuter de manière à tromper l'acquéreur. Pour distinguer une gravure récente de celle qui date de l'antiquité, celui-ci a besoin d'y regarder de très près.

§ 15. — LA CONDITION SOCIALE DES POTIERS ET DES PEINTRES DE VASES

Quand on mesure la place que les vases peints occupent dans nos musées et celle qui leur est faite, par l'historien de l'art, dans l'inventaire qu'il dresse des créations du génie plastique de la Grèce, on ne peut pas ne point se demander avec quelque curiosité quelle a été la condition sociale des industriels auxquels nous devons tant d'ouvrages d'un haut intérêt et celle des peintres qu'ils associaient à leur entreprise ; mais cette curiosité, toute légitime qu'elle soit, trouve difficilement à se satisfaire. Dans les rares allusions aux métiers de la terre que l'on a relevées chez les auteurs classiques, il y a comme une nuance de dédain[1].

Les textes lapidaires donnent une impression un peu différente. Ils prouvent « que la corporation des potiers attiques était admise à l'honneur de consacrer des ex-voto sur l'Acropole, à côté des belles œuvres d'art qui encombraient les abords des sanctuaires. Nous connaissons deux inscriptions qui sont des dédicaces d'offrandes faites par des céramistes athéniens, Nésiadès (ou Mnésiadès) et Euphronios[2]. Elles sont gravées sur des fûts de colonnes ou des bases qui servaient de support à l'objet consacré. On peut se représenter ainsi quelque grand cratère comme le *vase François*, jetant sa note sombre au milieu

1. Voir les textes cités par POTTIER, *Catalogue*, p. 691.

2. *Corpus inscr. attic.* Suppl. au t. IV, nos 362, 373 (215) Cf. STUDNIZCA, *Jahrbuch*, 1887, p. 135-145

des blanches statues et des stèles qui bordaient la Voie sacrée. Quelques-uns des beaux fragments que l'on a recueillis sur l'Acropole, comme la poterie signée de Néarchos[1], ont dû faire partie d'ex-voto céramiques, ainsi placés en évidence[2] ». Non seulement le lieu de la consécration, réservé aux offrandes de prix, atteste déjà l'importance des industriels qui usaient de cette faculté ; mais certains indices donneraient à penser qu'ils s'associaient parfois à de grands artistes pour faire leurs dédicaces. Une inscription donne le nom d'un Néarchos qui dédie une offrande en compagnie d'Anténor, fils d'Eumarès, qui fut le plus illustre sculpteur d'Athènes pendant la seconde moitié du sixième siècle[3]. Par malheur, l'inscription est incomplète et n'indique ni la filiation ni la profession de Néarchos. Le Néarchos ainsi associé à Anténor pourrait donc être un citoyen quelconque.

Il y a plus encore à tirer des données que fournissent les inscriptions peintes et incisées sur l'argile des vases. Ces données peuvent paraître, à première vue, en contradiction les unes avec les autres. Les noms de certains potiers et de certains peintres sont suivis d'un patronymique, Eucheiros, fils d'Ergotimos ; Ergotélès et Tléson, fils de Néarchos ; Euthymédès, fils de Polios ; Hiéron, fils de Médon, ce qui implique des citoyens libres. Teisias mentionne, le plus souvent, sa qualité d'*Ἀθηναῖος*. On trouve même, dans une signature de la fin du cinquième siècle, l'indication du dème ; Nicias, fils d'Hermoclès, du dème d'Anaphlystos[4]. D'autre part, sur la liste des fabricants de vases ou de plaquettes peintes, on relève bien des noms de physionomie exotique : Skythès, Lydos, Amasis, Colchos, Thrax, Brygos, Sikanos, Sikèlos, etc. Tels autres noms, Douris, Paidicos, Epictétos, Smicros, Mys, etc., sans accuser une origine étrangère, ne sont pas de ceux que nous savons, par les auteurs et par les inscriptions, avoir été en usage, à Athènes, vers ce temps, dans le monde des vrais fils de la cité ; ils font plutôt penser à ces surnoms que donnait à l'esclave le caprice du maître. Parmi ces fabricants et les artistes qu'ils employaient, il devait y avoir plus d'un métèque et plus d'un affranchi. On sait que les *métèques* ou étrangers domiciliés, mieux traités à Athènes que dans aucune autre ville grecque, y jouissaient de certains droits, y avaient leur place marquée dans les cérémonies religieuses de la ville. Par

1. Klein, *Meistersignaturen*, p. 38.
2. Pottier, *Catalogue*, p. 692.
3. *Corpus inscr. att.*, *l. c.* n° 373 (95).
4. Walters, *History*, etc., II, p. 259

leur activité industrielle et commerciale, ils étaient pour beaucoup dans le grand mouvement d'affaires qui, après les guerres médiques, contribua si fort à faire la prospérité d'Athènes et sa puissance. Quant à l'affranchi, la loi athénienne l'assimilait au métèque. Il payait la même taxe que celui-ci et il avait les mêmes libertés ; aussi aisément que lui, il pouvait arriver à la fortune. C'est ce que l'on sait par l'exemple de ces deux banquiers, Pasion et Phormion, dont il est si souvent question dans les plaidoyers civils de Démosthème. Partis l'un et l'autre de la condition servile, ils avaient fini par obtenir le droit de cité ; ils avaient pris rang parmi les plus riches financiers d'Athènes.

Ce devait être, en somme, une société assez mêlée que celle qui habitait les deux quartiers d'Athènes où se concentrait l'industrie du vase peint, le Céramique intérieur et le Céramique hors les murs. « En dehors de quelques chefs d'atelier, considérés pour leur fortune ou pour leurs attaches avec les grands, elle se composait, sans doute, en majorité, d'étrangers ou de fils d'étrangers qui recrutaient eux-mêmes leur apprentis, leurs ouvriers et leurs ouvrières dans la basse classe. Le niveau intellectuel devait donc être, dans l'ensemble, assez médiocre. Il serait fort imprudent de chercher là des érudits et des penseurs. Quelques potiers ont de l'éducation, puisqu'ils font des allusions aux vers de Théognis et aux poésies épiques ou qu'ils tentent eux-mêmes de rédiger leurs inscriptions sous une forme métrique, comme le faisaient les sculpteurs[1] ; mais il faut s'en tenir, je crois, à une moyenne d'instruction très ordinaire. Beaucoup des ouvriers employés dans ces fabriques sont des illettrés ; car, sur un nombre considérable de vases, surtout dans la période des figures noires, on remplace les inscriptions qui accompagnent les sujets par des lettres sans suite ou même par des points noirs[2]. Les fabricants eux-mêmes souffrent que le peintre chargé de tracer leur signature sur le vase, estropie leur nom[3]. Panphaios est écrit Πάνφανος, Πάνφαος, Πάνφαις, Φαίφαιος. Sur une coupe d'Euphronios on lit le barbarisme ἐποπίεσεν pour ἐποίεσεν. Les fautes d'orthographe de tout genre sont fréquentes[4]. » Les formes doriennes, fréquentes dans les inscriptions des vases, témoignent que l'on employait nombre d'ouvriers originaires du Péloponnèse, peut-être de

1. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 255, n. 2; Walters, *History*, t. II, p. 261.

2. Il y a d'ailleurs lieu d'admettre que parfois ces inscriptions simulées trahissent plutôt la négligence d'un travail trop rapide qu'elles n'attestent l'ignorance de l'ouvrier.

3. Klein, *Meistersignaturen*, p. 14.

4. Pottier, *Catalogue*, p. 696.

Corinthe. Quand se ralentit l'activité de la fabrique corinthienne, les artisans qui ne trouvaient plus à s'employer dans les ateliers de l'isthme durent aller chercher à se louer dans ceux d'Athènes. Sur un vase que l'on attribue à Brygos, c'est une autre singularité. L'aspirée φ y est remplacée par la forte π : Δίπιλος, Πίλιππος. L'ouvrier qui a ainsi défiguré des noms très usités à Athènes prononçait mal le grec. On a lieu de croire qu'il était d'origine macédonienne ou même scythique[1].

Nous ne savons rien des revenus sur lesquels pouvaient compter les fabricants ni des salaires qu'ils payaient à leurs collaborateurs. Au septième et au sixième siècle, les céramistes de l'Ionie et de Corinthe, plus tard ceux d'Athènes devaient tirer de beaux bénéfices d'une industrie qui, pour écouler ses produits, ne visait pas seulement la consommation locale, mais s'adressait aussi à une riche clientèle étrangère. Parmi les vases qui meublent les vitrines de nos musées, il n'en est qu'un petit nombre qui proviennent des districts mêmes où ils ont été fabriqués. La plupart d'entre eux ont été exhumés à une grande distance du site des villes où ils ont été montés sur le tour. On les a recueillis dans les nécropoles de la Russie méridionale, dans celles de la Cyrénaïque, de la Sicile et surtout de l'Italie. On en a trouvé parmi les ruines des comptoirs grecs de l'Égypte et jusque dans les cimetières de Carthage. Un commerce qui avait une telle variété d'acheteurs et des débouchés si lointains a certainement été très fructueux. C'étaient des particuliers fort à l'aise que ces céramistes dont les offrandes figuraient à l'Acropole, auprès de celles des premiers personnages de la cité. Si c'était à eux que revenait la plus belle part des profits ainsi réalisés, les peintres, au temps où leur rôle prit de l'importance, ont su sans doute se faire payer le service que rendait à la fabrique le concours que lui prêtaient leur talent et leur signature. Ce qui induirait à penser que ces artistes gagnaient parfois assez d'argent pour pouvoir se donner le luxe des plaisirs réservés aux gens riches, c'est la curieuse peinture d'un beau cratère à figures rouges du musée de Bruxelles. Il est signé par le peintre Smicros ; Σμῖκρος ἔγραφσεν. On y voit des éphèbes voluptueusement couchés sur des lits de banquet et entourés de courtisanes (fig. 186)[2]. Chacun des personnages a son nom écrit près de lui sur l'argile. Les femmes s'appellent Ἑλίκη, « la sinueuse », Χορώ, « la danse, Ῥόδη, « la rose ». Le personnage cen-

1. Walters, *History*, t. II, p. 256.

2. C. Gaspard, *Le peintre céramiste Smicros, à propos d'un vase inédit du Musée de Bruxelles* (*Monuments Piot*, t. IX, p. 15-41, pl. II-III, 10 figures dans le texte).

tral, celui qui est placé juste au-dessous de la signature, porte le nom de l'artiste lui-même, Σμῖκρος. L'éphèbe de gauche a nom Φειδιάδης, et ce nom se retrouve, suivi de l'épithète καλός et deux fois répété, sur un autre cratère que Smicros a signé. Du nom du troisième éphèbe, il ne reste que deux lettres. La place ici attribuée à la figure dénommée Σμῖκρος, la présence ici de ce Pheidiadès dont le nom reparaît dans une autre peinture du même artiste, autant d'indices qui ont suggéré une conjecture très spécieuse. Dans ce tableau, Smicros se serait représenté lui-même faisant la fête, en galante compagnie, avec deux de ses camarades d'atelier. Nous serions ainsi avertis que ces peintres céramistes n'étaient pas des ouvriers obscurs et besoigneux, parqués dans le Céramique, parmi la fumée de leurs fours, par la faiblesse de leurs salaires. Leurs bénéfices étaient assez beaux et leur condition sociale était assez relevée pour qu'ils pussent, à l'occasion, comme les gens du meilleur monde, se payer le luxe des mets recherchés, des courtisanes et des musiciennes en vogue. Ces festins qu'ils aimaient à figurer, avec la folie de la joyeuse et bruyante procession qui les terminait, ce n'était pas par ouï-dire qu'ils en connaissaient l'ordonnance. Pour reproduire les attitudes qu'y faisaient prendre aux convives l'ivresse de la coupe et celle du désir amoureux, ils n'en étaient pas réduits à regarder aux portes. Cette ivresse, eux-mêmes l'avaient partagée. C'était d'après leurs propres souvenirs, peut-être d'après des croquis faits sur place, quand la gaieté du repas battait son plein, qu'ils dessinaient les scènes variées du banquet et du *cômos*, ces scènes où les plus habiles d'entre eux ont souvent mis un mouvement si vif et une verve si amusante.

Si les riches fabricants et les peintres en renom qui formaient l'élite de la corporation des céramistes se mêlaient au mouvement de la cité attique et y faisaient figure par les chefs-d'œuvre de leur habileté professionnelle qu'ils dédiaient à Athéna dans l'Acropole, s'ils se piquaient de goûter, eux aussi, par échappées, aux plaisirs que s'offraient plus souvent les hommes de haute naissance et d'opulent loisir, ce devait être pourtant, dans le train ordinaire de la vie, un monde un peu à part, un peu fermé que celui de tous ces gens, patrons et ouvriers, citoyens, métèques, affranchis et esclaves, qui tiraient leur subsistance des arts de la terre. Domiciliés dans les deux quartiers où, jour et nuit, flambait la flamme des fours, ils vivaient là entre eux, dans une camaraderie qui provoquait la familiarité mais qui n'excluait pas les âpretés de la concurrence, les jalousies secrètes ou déclarées. D'un ate-

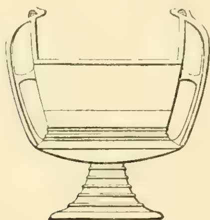


186. — Scène de banquet, où Smicros s'annonce comme peintre et comme convive.

lier à l'autre, on s'observait et on s'interpellait. On se communiquait ou l'on cherchait à se dérober les secrets du métier, ceux des tours de main qui abrègent le travail. On se prêtait ou l'on se volait des modèles. On se montrait les vases achevés, on en discutait les mérites. Aux heures où l'on quittait l'ouvrage pour le repas ou la sieste, quelles belles disputes il a dû y avoir, dans les deux Céramiques, entre les tenants de l'ancienne méthode et les partisans de la nouvelle, quand la figure rouge vint supplanter la figure noire! Il ne pouvait manquer d'y avoir là, dans ces ruches laborieuses, de vives rivalités, rivalités d'intérêt entre les patrons, rivalités d'amour-propre entre les artistes, entre les jeunes qui avaient de brillants débuts et les maîtres vieillissants qu'importunait la réputation naissante d'un émule dont la signature commençait à faire prime sur le marché. Ces rivalités passionnées, l'écho en est arrivé jusqu'à nous avec la célèbre inscription d'une amphore signée par Euthymidès. Dans le champ d'un tableau dont l'exécution ne paraît pas justifier cette vanterie, Euthymidès a tracé ces mots :

ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος.

« Euphronios n'a jamais fait si bien! »



CHAPITRE XX

LA CÉRAMIQUE IONIENNE

§ 1. — NÉCESSITÉ DE CLASSER LES VASES DANS L'ORDRE GÉOGRAPHIQUE, DÉCOUVERTES QUI ONT PERMIS DE RETROUVER ET DE CONSTITUER LA CÉRAMIQUE IONIENNE

Il n'est qu'un seul moyen de classer les vases peints dans un ordre qui en rende l'étude facile et fructueuse pour l'historien de l'art; c'est de les grouper, comme nous l'avons fait pour les monuments de la sculpture, par familles naturelles, par *écoles*, en tenant compte des provenances certaines ou probables, du caractère de l'alphabet employé dans les inscriptions et des particularités de la facture. Mieux encore que les statues et les bas-reliefs, les vases se prêtent à entrer dans ces cadres géographiques.

Plus que la céramique, la sculpture comporte de rapides variations dues à l'originalité du tempérament de l'artiste et à son initiative hardie. Il y eut bien, aussi, des céramistes novateurs; cependant, en règle générale, les traditions d'atelier et les habitudes contractées au cours des années d'apprentissage ont dû s'imposer avec plus d'autorité aux fabricants et aux peintres de vases qu'elles ne pouvaient le faire aux maîtres du ciseau, à des statuaires que la grandeur et souvent la nouveauté des tâches auxquelles ils étaient conviés par les commandes des princes et des cités provoquaient à des efforts tout personnels d'invention créatrice.

On sait la méprise, très explicable d'ailleurs, que commirent les premiers antiquaires qui découvrirent quelques-uns de ces vases peints dont regorgent aujourd'hui nos galeries. C'était en Étrurie qu'ils les avaient recueillis, dans des caveaux dont les parois étaient couvertes

d'inscriptions étrusques. Ils n'hésitèrent donc pas à les porter au compte de l'industrie à laquelle ils avaient toute raison d'attribuer le reste du mobilier de la tombe. C'est alors que s'introduisit dans l'usage courant, pour désigner ces monuments, le terme de *vases étrusques*. On a peine à s'en déshabituer, quoi qu'aient dit et écrit depuis lors les érudits. Il y a un demi-siècle, Mérimée, qui se piquait pourtant d'être archéologue, donnait pour titre à une de ses plus charmantes nouvelles : *Le vase étrusque*.

Ce qui, après les riches trouvailles de *Vulci*, avait conduit Gerhard et quelques-uns de ses contemporains à douter que la plupart des vases peints aient été fabriqués en Étrurie et à y voir des marchandises importées en Toscane, c'était le fait incontestable que les sujets figurés sur ces vases étaient presque tous empruntés à la mythologie grecque. Les fouilles sont venues ensuite confirmer les inductions que l'on avait tirées de ces remarques. Dès que l'on eut commencé à chercher en Grèce des vases peints, on en trouva. Bientôt il se forma des collections qui, comme celle de la *Société archéologique*, à Athènes, ne renfermaient que des pièces ramassées hors de l'Italie, en terre grecque. On notait les provenances; on distinguait les styles et l'on en vint assez vite à définir, par des caractères très nets, deux groupes d'ateliers, celui des ateliers corinthiens et celui des ateliers attiques. Mais, ceci constaté, on s'étonnait de ne pas arriver au même résultat pour les cités industrieuses et commerçantes de la Grèce insulaire et de la Grèce asiatique qui, grâce aux relations qu'elles entretenaient avec l'Orient, avaient précédé les cités de la Grèce européenne dans toutes les voies de la civilisation. Était-il possible d'admettre qu'il n'y ait point eu de céramique ionienne ou même que celle-ci ait obscurément végété, dans une contrée où les autres arts ont fleuri avec tant d'éclat? N'avait-elle pas dû y tirer profit des exemples que là même lui donnait la peinture d'histoire?

Pour répondre à ces questions autrement que par des conjectures plus ou moins spécieuses, il fallut attendre le témoignage des fouilles et leurs révélations. Ce fut de Rhodes que vint aux archéologues le premier avertissement, par les mémorables découvertes qu'y fit Auguste Salzmann, vers 1860. On étudia les vases peints qui étaient sortis en nombre des tombes de Camiros. On y signala, dans le choix des thèmes, dans les procédés d'exécution et dans le faire des ornements et des figures, plus d'une particularité que l'on ne rencontrait pas ailleurs; aussi, dès 1885, commençait-on à parler de « vases

ioniens », de « fabriques locales d'Ionie »[1]. Au même moment, les fouilles de Flinders Petrie à Naucratis et à Daphnae, dans le Delta, vinrent fournir de précieux éléments de comparaison[2]. C'était les Ioniens qui avaient fondé ces factoreries, quand Psammétique, en reconnaissance des services rendus, leur avait ouvert l'Égypte[3]. On pouvait se croire certain d'avance que la plupart des objets à découvrir dans le sol de ces deux sites seraient des produits de l'industrie ionienne. L'événement justifia ces prévisions. Les textes épigraphiques étaient écrits avec l'alphabet ionien et rédigés dans le dialecte de l'Ionie. Quant aux vases, ils ressemblaient fort à ceux de Rhodes et note fut aussitôt prise de cette ressemblance.

Avec les trouvailles de Rhodes et avec celles des comptoirs grecs de l'Égypte, on avait un sûr critérium. L'existence de la céramique ionienne cessait d'être une hypothèse; cette céramique se laissait définir par des caractères qui la distinguaient de ses rivales. Ce point acquis, le travail de reconnaissance et de classement s'accélérait. Dans toute l'étendue des territoires que l'on savait avoir été habités par les Ioniens et de ceux où s'est fait le plus vivement sentir, pendant toute la durée de l'âge archaïque, l'influence de la poésie, de la langue et des arts de l'Ionie, les découvertes se multiplièrent. Mais, presque partout, sauf à Rhodes, elles se réduisaient à fort peu de chose. Point ou très peu de vases dont les débris se prêtassent à une restitution de l'ensemble. Rien que des fragments pour la plupart très menus. Cependant, parmi ces tessons, il n'en était guère qui n'eussent quelque chose à nous apprendre. Ce qui ressortit d'un examen minutieux, ce fut l'unité de la céramique ionienne, d'une part, et de l'autre, sa riche diversité. Toutes ces poteries ont assez de traits communs pour que l'on puisse les considérer comme constituant une seule et même espèce; mais l'unité n'est pas l'uniformité. Si, dans la série que nous travaillons à établir, le métier est partout à peu près le même et si le décor paraît partout inspiré du même goût, il y a pourtant, de tel groupe de poteries à tel autre, des différences appréciables. Un même

1. Cecil Smith, *Journal of hellenic studies*, 1885, p. 371 et suiv.

2. Les fouilles de Naucratis sont de 1884 et 1885, celles de Daphnae de 1886.

3. Tous les textes qui se rapportent aux factoreries grecques fondées en Egypte, au cours de l'âge archaïque, les textes d'Hérodote et ceux des écrivains postérieurs, ont été réunis et commentés avec beaucoup de critique par D. Mallet, dans le mémoire intitulé : *Les premiers établissements des Grecs en Égypte* (septième et sixième siècles. *Mémoires publiés par la mission archéologique française du Caire*, t. XII, fascicule I, in-4°, 1893).

motif n'est pas partout présenté de la même façon. Tel thème ou tel ornement semble avoir été ici très en faveur, tandis qu'ailleurs il fait défaut ou ne se montre que par exception. Il est tel type qui ne se rencontre que dans un seul endroit. C'est le cas pour celui que l'on appelle, de son nom latin, la *Situla*. Hors de Daphnæ, où il abonde (fig. 187 et 188), on n'en a pas trouvé un seul exemplaire, sauf un fragment, provenant de Camiros, qui paraît détaché d'un vase de cette forme[1]. Dans la *Situla*, on a reconnu la copie en argile des seaux de bronze dont les Égyptiens se servaient et qu'ils ont très souvent figurés dans leurs peintures. Si cette conjecture est fondée, n'est-il pas étrange que la même idée ne soit pas venue aux potiers grecs de Naucratis?



187. — Situla. Vue d'ensemble : Flinders Petrie, *Nebesch and Deffeneh*, pl. XXV.

§ 2. LA CÉRAMIQUE DES COLONIES IONIENNES EN ÉGYPTE, DAPHNÆ ET NAUCRATIS.

Voici comment s'établit la liste des provenances dûment attestées et des groupes que l'on peut constituer d'après des indices qui permettent d'affirmer l'origine ionienne pour des vases même qui ont été recueillis bien loin de l'Ionie, en plein Occident.



188. — Décor de l'autre face de la situla. *Ibidem*

C'est hors de l'Ionie, dans le Delta du Nil, à Daphnæ et à Nau-

1. *Musée britannique*, Salle A, 1535.

cratis, que l'on a recueilli les vases peints dont l'origine ionienne est le plus sûrement attestée par ce que nous savons de la provenance des immigrés qui ont vécu en ces lieux. Les premiers Grecs qui aient été fixés à demeure en Égypte furent ces mercenaires ioniens auxquels Psammétique I, vers l'an 650, confia la garde de l'isthme étroit par lequel l'Afrique tient à l'Asie. Il les cantonna dans ce qu'Hérodote et Diodore appellent les *Stratopéda*, entre la branche pélusiaque du Nil et le lac Menzaleh. Bientôt, dans le voisinage de ce camp fortifié, une ville se créa, dans laquelle on a cru reconnaître la Daphnæ d'Hérodote, qu'il appelle *Pélusiaque*[1]. « Cette ville, qui semble avoir pu contenir environ vingt mille âmes, devait être habitée par une population mêlée où des trafiquants de nationalités très diverses vendaient aux soldats des vivres, des armes, des objets de luxe ou de fantaisie et pourvoyaient à leurs plaisirs. Des indigènes et des Syriens y vivaient côte à côte avec les Hellènes de l'Asie et des îles ; mais ceux-ci, attirés en grand nombre par la présence de leurs compatriotes mercenaires, devaient former l'élément principal de cette agglomération[2]. » C'est ce que suffiraient à indiquer les nombreux fragments de vases peints que l'on a recueillis sur plusieurs points du terrain jadis occupé par la ville et par le camp. Ils sont là mêlés aux tessons d'une poterie commune, dépourvue de tout ornement, que l'on rencontre partout en Égypte.

Dans ces vases peints, le champ sur lequel se détachent des figures et des ornements exécutés en noir ou en rouge brun, avec des rehauts de pourpre, est couvert d'un engobe de couleur crémeuse. Toute cette céramique ayant été brisée en menus morceaux, on n'a pu reconstituer, même partiellement, que bien peu de vases. Voici les principales pièces que l'on signale. D'abord ce seau dont le type ne se rencontre qu'à *Deffeneh* (fig. 187), puis des amphores où tout le champ de la panse est décoré d'images qui se répartissent en bandes circulaires superposées les unes aux autres dans le sens de la hauteur. En bas, un registre de fleurs et de boutons de lotus. Au-dessus, des palmettes, puis un défilé de bouquetins. Sur l'épaule, une rangée d'oiseaux. Au col, un treillis où de gros points noirs représentent les

1. Hérodote, II, 30, 107. C'est une altération du nom antique que l'on croit retrouver dans le nom, *Tell-el-Deffeneh*, que porte aujourd'hui la butte faite des restes de l'ancien fort construit en briques. Cette étymologie a été contestée, mais, à ce qu'il semble, sans raisons valables.

2. Mallet, *Les premiers établissements*, p. 58.

nœuds qui tiennent attachées les cordelettes du filet (fig. 189)[1].

Ce qui donnerait à penser que la plupart de ces vases ont été fabriqués à Daphnæ même, ce sont les types et les motifs que le potier y a empruntés à l'Égypte. La forme de la *situla* est celle des seaux de bronze que l'on rencontre souvent figurés dans les bas-reliefs égyptiens. C'est certainement un motif de même origine que l'épervier posé sur une corbeille (fig. 190)[2]. Sur un autre tesson, on voit un homme nu qui court en brandissant un bâton, l'arme ordinaire des fellahs de la vallée du Nil[3]; mais les thèmes, là où ils sont reconnaissables, sont presque tous de ceux qui sont familiers au peintre céramiste grec. C'est Typhon et Borée sur une *situla* (fig. 187, 188); c'est, sur une autre, la Chimère[4]. C'est, ailleurs, la Gorgone[5]. Ce sont des cavalcades, scènes de lutte ou de chasse[6]. Est-ce une Amazone ou une Artémis chasseresse qu'il faut reconnaître dans une femme qui paraît nue et qui monte à califourchon un cheval que précède un homme à grande barbe pointue, armé d'une lance? Un loup marche à côté du cheval[7]. Partout des sphinx et des animaux passants, taureaux, cervidés, panthères, oiseaux. Les représentations de scènes bacchiques, avec Silènes, ne sont pas rares.



189. — Amphore de Daphnæ. Flinders Petrie. *Deffeneh*, pl. XXVII, 3.



190. — Fragment d'un vase de Daphnæ. *Deffeneh*, pl. XXVI, 1.

On avait d'abord cru que toute la poterie peinte de Daphnæ datait du septième siècle ou des premières années du sixième[8]. Le site de Daphnæ aurait été abandonné, quand

1. Cf. *Deffeneh*, pl. XXVIII, 1 et 4. Deux autres amphores du même type, mais d'un décor plus simple.
2. Flinders Petrie, *Deffeneh*, pl. XXV, 1, et XXVI, 1.
3. Flinders Petrie, *Deffench*, pl. XXVI, 3.
4. *Deffeneh*, pl. XXVI, 8.
5. *Deffeneh*, pl. XXVI, 10.
6. *Deffeneh*, pl. XXX.
7. *Deffeneh*, pl. XXIX, 4.
8. Flinders Petrie, *Deffeneh*, p. 51-52

Amasis prit le parti de faire évacuer les *stratopeda* de la marche orientale et d'en rappeler les mercenaires grecs pour les grouper autour de Memphis[1]. C'était peut-être forcer la conclusion que l'on est fondé à tirer du texte d'Hérodote. Il se faisait, par la bouche pélusiaque du Nil, un mouvement trop actif de marchandises pour que Daphnæ n'ait point survécu, comme entrepôt très fréquenté, au départ de la garnison étrangère. Une étude plus attentive de la poterie ramassée en ce lieu a pleinement confirmé cette conjecture. Elle tend à faire croire que, sous Amasis même, il était resté à Daphnæ bien des Grecs, fabricants ou tout au moins acheteurs de vases peints[2]. Cette étude a démontré qu'il convient de distinguer à Daphnæ deux céramiques, qui ne datent point du même temps. La première, que l'on peut appeler archaïque, est représentée par les seaux à fond noir et par les amphores à frises d'animaux passants. Elle est faite d'une argile négligemment préparée et que revêt une glaçure blanche. Dans les produits de la seconde, la terre est d'un grain beaucoup plus fin et, dans le champ, elle n'a point reçu d'engobe. Elle garde partout le ton d'un jaune rougeâtre que lui a donné la cuisson.

Cette seconde céramique porte, à tous égards, la marque d'un art plus avancé que ne l'est celui de la première. Ce qui donne cette impression, ce n'est pas seulement le progrès que l'on sent dans le métier, la meilleure qualité de la pâte et sa plus grande dureté. C'est surtout la présence de thèmes plus compliqués et la supériorité d'un dessin plus libre. Sur les seaux et sur les amphores à bandes superposées, rien que des monstres imaginaires et des animaux. Ici nous trouvons des figures d'hommes et de femmes engagées dans des actions et présentées dans des postures très variées.

Enfin, ce qui suffirait à prouver que ces poteries datent de la dernière période du développement de l'art ionien, c'est le fait que le peintre, pour indiquer les détails intérieurs de l'image, use là des traits gravés. Or, les décorateurs ioniens n'ont commencé à inciser l'argile qu'assez tard, quand la diffusion et la vogue de la poterie corinthienne leur eurent donné l'idée de préférer ce procédé plus expéditif à celui des traits réservés et des retouches blanches. Ces vases ne peuvent guère être antérieurs à la seconde moitié du sixième siècle. Le caractère par lequel ils restent bien ioniens, c'est le goût dont le

1. Hérodote, II, 154.

2. Duemmler, *Zu den griechischen Vasen von Tell Defenneh* (Jahrbuch, t. X, 1895, p. 35-46).

peintre y témoigne pour la richesse et la diversité des couleurs. Dans ses tableaux, sur le fond jaunâtre ressortent des figures d'un rouge foncé qui, par endroits, tire sur le violet. Les chairs des hommes, là, sont brunes et celles des femmes sont blanches. Dans l'un de ces fragments la robe du cheval est piquée de taches blanches et des croix blanches ornent la tunique de la femme qui s'élance sur son char (fig. 191).

Le décor, dans les amphores et les hydries dont nous n'avons là que de faibles débris, offrait un aspect qui fait songer à celui que présente la peinture dans un petit groupe de vases trouvés en Italie, nous voulons parler de celui que les céramographes appellent les *hydries de Cæré*. Où les hydries que l'on désigne ainsi étaient-elles fabriquées? On l'ignore, et il est impossible aussi d'affirmer que la poterie polychrome dont nous avons donné un échantillon ait été fabriquée à Daphnæ. Elle a pu y être importée, provenir de quelque atelier qu'il faudrait chercher sur la côte d'Asie ou dans une des îles voisines. Quoi qu'il en soit, la ressemblance que nous signalons a son intérêt. C'est un indice de plus à invoquer en faveur de l'hypothèse qui attribue à un atelier ionien des vases qui ont tous été recueillis dans la lointaine Étrurie.

Un autre site égyptien, celui de Naucratis, a fourni un bien plus grand nombre de vases peints que Daphnæ, des vases mieux conservés, plus variés de forme et de décor. C'est que Naucratis a eu une bien autre importance et une plus longue prospérité que Daphnæ, qu'elle a attiré et fait vivre en Égypte, dans des conditions de stabilité mieux définies, une bien autre quantité d'immigrants grecs. De très bonne heure, peut-être dès la fin du huitième siècle, les Milésiens avaient établi, à l'ouest du Delta, sur la bouche du fleuve dite Bolbitine, une factorerie qu'ils avaient entourée d'un rempart, pour mettre à l'abri du pillage les marchandises qu'ils y déposaient. C'était ce que l'on appelait le τεῖχος Μιλησίων, le *mur des Milésiens*[1]. Quand l'appel adressé par Psammétique au concours des hoplites étrangers eut accoutumé les Grecs à circuler dans l'intérieur du pays, les Milésiens s'enhardirent à quitter le littoral et à aller fonder Naucratis au milieu des terres, sur la rive gauche de la branche canopique du Nil, qui avait assez d'eau pour ouvrir le passage aux plus grands navires de commerce. Par ce bras du fleuve, Naucratis était en relation directe avec Saïs, devenue

1. Strabon, XVII, 18.

191. — Daphnae. Fragment. *Antike Denkmaeler*, t. II, pl. XXI.

Dans cette transcription d'une planche en couleur, les hachures verticales représentent le rouge brun, les hachures croisées le rouge violet.

la capitale de l'Égypte. Divers indices, ceux qui sont tirés des textes comme ceux que fournit le résultat des fouilles, donnent à penser que la création du comptoir milésien daterait du règne de Psammétique. Cette première Naucratis, toute milésienne, paraît avoir été détruite, au bout d'un certain temps, par une conflagration générale. A *Tell-El-Nebireh*, où l'on a reconnu, sans hésitation possible, le site de cette ville, dans une partie de l'espace sur lequel sont épars les restes de la cité antique, il y a, au plus profond d'un épais lit de décombres, une couche de cendres et d'objets qui paraissent avoir été calcinés par un violent incendie.

Quand les Milésiens relevèrent-ils leurs maisons et leurs édifices détruits? Nous l'ignorons; mais, ce que l'on sait par Hérodote, c'est qu'une ère nouvelle s'ouvrit pour Naucratis, sous le règne d'Amasis, le Pharaon philhellène (569-526). Ce fut vers Naucratis qu'il dirigea tous les immigrants grecs qui voulurent avoir leur part des bénéfices que le trafic égypto-grec avait valu aux Milésiens depuis plus d'un siècle[1]. Amasis fit à tous ceux qui se présentèrent à cette fin des concessions de terres. Il prit des mesures destinées à faire passer par Naucratis presque tout ce commerce. Aux Grecs établis en ce lieu sous la protection des officiers royaux, il accorda une sorte de monopole qui les eut bien vite enrichis. Naucratis devint une ville d'affaires et d'industrie, de luxe et de plaisir, où s'arrêtaient, au début de leur voyage, tous les Grecs, marchands ou simples curieux, qui venaient visiter l'Égypte. Avant celles de Corinthe, les courtisanes de Naucratis firent scandale par leur fortune et leurs prodigalités[2].

Les Milésiens se virent contraints par cet afflux d'arrivants à faire auprès d'eux place à ces nouveaux venus. Ceux-ci formèrent à Naucratis une amphictyonie, une hanse qui avait ses magistrats élus, les προστάται τοῦ ἐμπορίου, les *surveillants du commerce*. Ces délégués tenaient leurs séances dans une enceinte appelée l'*Hellénion* que l'on a reconnue dans des substructions qui dessinent sur le terrain un vaste quadrilatère. Faisaient partie de cette association quatre villes ioniennes, Chios, Téos, Phocée et Clazomènes, quatre villes doriennes, Rhodes, Cnide, Halicarnasse et Phasélis, enfin une ville éolienne, Mitylène; mais les Milésiens, qui ne s'étaient peut-être pas résignés de très bonne grâce au partage du gain, n'étaient pas entrés dans ce syndicat. Groupés autour du temple qu'ils avaient consacré à leur

1. Hérodote, II, 178-179.
2. Hérodote, II, 135.

Apollon national, à l'Apollon de Didymes, ils faisaient bande à part et, en qualité de premiers occupants, ils devaient continuer à tenir le haut du pavé dans cette agglomération bigarrée et active. Leur exemple avait été suivi par les Samiens et par les Éginètes, ceux-ci sans doute les derniers venus. Les Samiens avaient comme centre leur temple d'Héra et les Éginètes leur temple de Zeus. C'étaient là des éléments assez divers; mais, avec Milet et avec les quatre autres villes ioniennes auxquelles s'adjoignait Samos, c'étaient la civilisation de l'Ionie et son dialecte qui dominaient dans cet ensemble et qui y donnaient le ton. Nous avons eu déjà plus d'une occasion de constater que les villes censées doriennes du rivage méridional de l'Asie Mineure n'avaient guère de dorien que le nom; elles avaient été pénétrées par le génie ionien et en avaient subi l'ascendant. C'est l'art ionien que représente, dans l'architecture, dans la sculpture et dans la céramique, ce qui nous est resté des œuvres de l'art naucratite. Nous avons donc le droit de rattacher à l'Ionie, comme une annexe d'outre-mer, cette Naucratis qui, par le rôle qu'elle joue dans l'Égypte des princes Saïtes, nous apparaît comme la devancière, comme une première esquisse de l'Alexandrie des Ptolémées[1].

Ce n'était pas seulement le commerce de transit qui faisait la prospérité de Naucratis. Nombre d'artisans y étaient établis, qui travaillaient à la fois pour la clientèle grecque et pour la clientèle égyptienne.

1. Les fouilles de Naucratis ont été commencées par Flinders Petrie en 1884-1885 et continuées en 1885-1886 par Ernest H. Gardner. Elles ont été reprises par Hogarth, d'abord, en 1899, pour le compte de l'École anglaise d'Athènes, puis, en 1903, aux frais du *Craven fund of the university of Oxford*. Sur leurs résultats, voir *Third memoir of the Egypt exploration fund. Naukratis*. Part I, 1884-1885, by W. Flinders Petrie, with chapters by Cecil Smith, Ernest Gardner and Barcelay V. Head, in-4°, Londres, 1886.

Sixth memoir of the Egypt exploration fund, Naukratis. Part II, by Ernest A. Gardner, *with an appendix* by F. Ll. Griffith, with forty-five plates and plans, in-4°, Londres, 1888.

Annual of the british school at Athenes, t. V, 1888-1889, in 4°. D. G. Hogarth, *Excavations at Naucratis*. Plates II-XIV. D. G. Hogarth. A. *Site and buildings*. C. C. Edgar, *The inscribed and painted pottery*. C. C. Edgar, C. A *relief* (plate IX). C. Gutch, D. *The terracottas*.

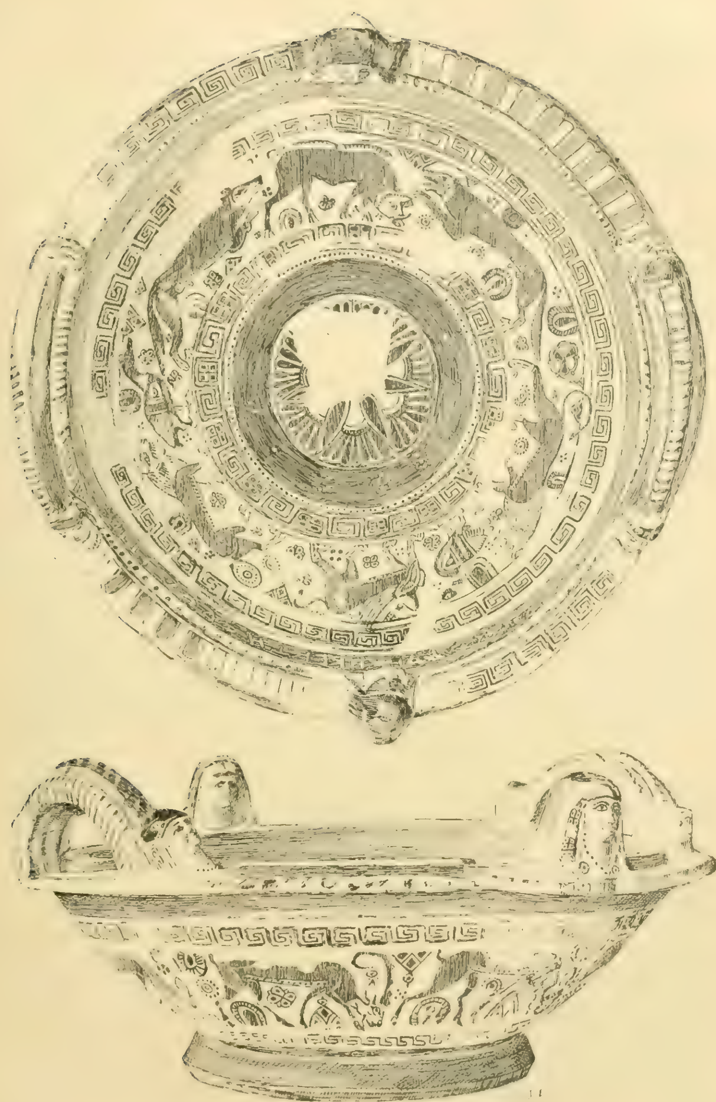
The journal of Hellenic studies, t. XXV (1905); Hogarth H. L. Lorimer and C. C. Edgar, *Nuokratis*, 1903 (plates V-VII).

C'est en étudiant les monuments trouvés dans ces fouilles et ceux de même provenance qui sont conservés dans divers musées que Hugo Prinz a entrepris une étude d'ensemble qui a pour titre : *Funde aus Naukratis. Beiträge zur Archæologie und Wirthschaftsgeschichte des VII und VI Jahrhunderts v. Chr. Geb.*, mit vier Tafeln, in-4°, 153 pages (7e Supplément à la revue *Clio*).

Un résumé du même genre, mais beaucoup plus sommaire, a été donné par A. J. Reinach : *Les fouilles de Naucratis et l'histoire de la céramique grecque* (*Journal des Savants*, 1909, p. 354-363).

On a cru discerner, au cours des fouilles, que ces artisans étaient groupés là par métiers, comme ils le sont, aujourd'hui encore, dans les villes arabes, turques et persanes. C'est d'une seule de ces industries, celle du céramiste, que nous avons à nous occuper ici. Qu'elle ait été pratiquée à Naucratis, pendant tout la durée de l'âge archaïque, dans des ateliers où la production a été très active, c'est ce dont il n'est pas possible de douter. Dans toute l'étendue du champ de ruines et, particulièrement auprès de deux des temples, dans ces fosses où l'on enfouissait les objets de rebut, c'est par milliers que les fragments de vases peints ont été ramassés. On ne saurait guère admettre qu'il ait été apporté du dehors, dans cette petite ville, une si prodigieuse quantité de poterie décorée. D'ailleurs, pour quelques-uns des vases que représentent ces tessons, la preuve est faite qu'ils ont été fabriqués sur place. On y lit des dédicaces en l'honneur des divinités locales et ces dédicaces sont écrites en lettres que le pinceau a tracées sur l'argile avant la cuisson[1]. Ce n'est pas dans un atelier de quelque ville lointaine, où l'on achetait en fabrique, que ces inscriptions ont pu être apposées sur le vase destiné à servir d'offrande. Enfin, par Athénée, qui était de Naucratis, nous savons qu'au second siècle de notre ère cette industrie était encore florissante dans sa ville natale. « Il y a, dit-il, beaucoup de potiers à Naucratis et de là vient que la porte de la ville qui ouvre sur le quartier qu'ils habitent s'appelle la porte Céramique[2]. » La persistance de cette industrie donne à penser que Naucratis avait dans son voisinage des gisements d'une excellente argile plastique et que certaines traditions de métier s'étaient conservées dans ces ateliers où le travail ne s'était pas interrompu. Athénée nous apprend que, de son temps, on fabriquait là un genre de coupes tout à fait spécial. « Elles sont », dit-il, « en forme de phiales et semblent être façonnées non pas au tour, mais à la main; elles ont quatre anses et une large base aplatie; elles sont revêtues d'une couverte qui leur donne l'aspect de l'argent. » Ces coupes que décrit Athénée, on serait tenté d'en reconnaître le prototype dans une coupe du septième siècle avant notre ère, trouvée à Naucratis (fig. 192). Celle-ci, par son peu de profondeur, tient de la phiale. Elle a quatre anses et les têtes qui ornent ces anses, modelées à l'ébauchoir, impliquent le libre travail de la main. Enfin l'engobe blanc qui couvrait là

1. *Naucratis*, Partie I, p. 51, Partie II, p. 39. Il s'agit de dedicaces à Aphrodite, sur des tessons qui ont été retrouvés dans le *téménos* d'Aphrodite.
2. Athénée, XI, 480 E.



192. — Naucratis. Coupe. Intérieur et extérieur. *Naucratis*, partie II, pl. VI.

toutes les surfaces avait, dans sa première fraîcheur, quelque chose du ton et du luisant de l'argent.

C'est toujours par des archéologues anglais que les fouilles ont été faites à Naucratis. On ne saurait donc s'étonner que la plupart des monuments découverts en ce lieu aient pris le chemin du Musée britannique. C'est à Londres qu'il faut aller étudier la céramique de Naucratis et les fragments du même genre qui ont été recueillis dans d'autres sites de la Basse-Égypte. D'autres galeries ont pourtant réussi à s'assurer la possession d'un certain nombre de pièces qui proviennent de ces chantiers. Le Louvre, si riche à d'autres égards, est celui de tous les grands musées où cette fabrique est le plus mal représentée[1].

La plupart des vases dont les débris ont été retrouvés à *Tell-el-Nebireh* auraient donc été, croyons-nous, fabriqués dans les ateliers de Naucratis ; mais il ne s'ensuit pas qu'il n'ait point été introduit à Naucratis maints vases issus des ateliers de la côte d'Asie ou des îles voisines. Nous savons en quelles quantités et avec quelle facilité les vases peints voyageaient par mer, d'un bout à l'autre de la Méditerranée ; mais ce qui nous semble difficile, pour ne pas dire impossible, c'est de distinguer les vases importés de ceux qui sont le produit de l'industrie locale. Si, par sa forme et par le style de son décor, tel vase ramassé à Naucratis ressemble fort à un vase qui sort d'une nécropole rhodienne ou samienne, n'est-il pas téméraire d'en conclure, comme on l'a fait parfois, que ce vase a reçu ses façons à Rhodes ou à Samos[2]? Plus d'un maître potier de Naucratis avait pu apprendre son métier

1. De petites collections de fragments naucratites sont parvenues au *Fitzwilliam Museum* de Cambridge et à l'*Ashmolean* d'Oxford, au *Museum of fine arts* de Boston, au *Berliner antiquarium*, à Heidelberg et à Bonn. M. de Bissing a acquis de ces fragments pour le musée de Munich. Le Louvre n'a que quelques tessons qui ont été rapportés en 1905 et en 1909 par Seymour de Ricci. Enfin le musée du Caire a prélevé sa part pendant les fouilles et, depuis leur clôture, le Musée d'Alexandrie s'est enrichi des meilleurs entre les milliers de tessons que les chercheurs de *sebakh* extraient encore chaque année des buttes situées entre *Kôm Gacef* et *Negrâsh* qui, à un mille vers l'est, conserve le nom antique (A. J. Reinach, p. 356).

2. Hugo Prinz, dans son mémoire qui témoigne d'ailleurs d'une étude si attentive et si méthodique des fragments de Naucratis, part d'une hypothèse qui est en contradiction avec celle que nous adoptons. Il considère comme importés presque tous les vases dont les débris ont été recueillis à Tell-el-Nebireh (p. 38, 42, etc.). Il les partage en vases de provenance milésienne, samienne, clazoménienne, lesbienne, cyrénéenne, mélienne, etc. Le grand défaut de cette classification, c'est le petit nombre et la faiblesse des indices dont on se prévaut pour définir ce que Prinz appelle les céramiques milésienne, clazoménienne, samienne et lesbienne. Je ne vois guère que la cyrénienne dont les caractères soient assez bien établis pour que l'on puisse, à Naucratis, tirer du tas certains fragments et affirmer avec quelque assurance qu'ils proviennent de vases fabriqués à Cyrène.

dans une de ces villes ioniennes qui étaient représentées à Naucratis par ceux de leurs fils que le désir de faire fortune avait conduits en Égypte? D'ailleurs, dans cette petite Grèce du Delta égyptien, pouvait-on ne pas adopter les modes de la métropole ou plutôt celles des diverses métropoles auxquelles se rattachaient les différents groupes dont la réunion constituait cette colonie composite et multiple? Le goût venait-il à changer dans les centres industriels de l'Ionie, quelque nouveau procédé d'exécution y était-il adopté par les artisans et quelque nouveau motif y entrait-il dans leur répertoire, on devait, sans retard, suivre, à Naucratis, le mouvement dont le signal avait été donné par la mère patrie. Sauf dans un ou deux cas où la provenance semble certaine, nous n'entreprendrons donc pas de faire le tri des vases importés et de ceux qui sont de fabrication locale. Toute cette poterie naucratite, nous la considérerons, par hypothèse, comme l'œuvre des potiers du Delta; mais elle nous apparaîtra, dans son ensemble, comme une projection et une contre-épreuve de la céramique ionienne, contre-épreuve où se résume, comme en un fidèle raccourci, tout l'effort épars et divers des céramistes de la Grèce orientale.

Comme toutes les céramiques que la tombe n'a pas prises en garde, celle de Naucratis est réduite en miettes et il n'a été possible de restituer, à peu près complets, qu'un bien petit nombre de vases; mais les fragments sont souvent d'assez grande dimension pour permettre de deviner la forme du vase auquel ils ont appartenu et, en tout cas, d'apprécier le style du décor. Tout irritant qu'il soit de n'avoir guère là que des tessons à étudier, on arrive pourtant, par ce moyen, à classer les vases de Naucratis, à les répartir en groupes que distinguent des différences de facture qui correspondent à des différences de date.

Le groupe qui paraît le plus ancien comprend des vases de formes diverses, cruches, hydries, amphores et cratères, assiettes et coupes, que caractérise l'emploi d'une glaçure blanchâtre qui est d'ailleurs peu résistante et s'est souvent détachée par écailles. Cette glaçure avait été appliquée sur tout l'extérieur du vase, dont l'intérieur est peint en noir. Les dessins du décor sont exécutés en un brun qui tire parfois sur le rouge et que rehaussent des touches de pourpre et parfois de blanc. Le décor a pour principe la division en bandes concentriques ou superposées que meublent des défilés d'animaux, d'animaux réels ou factices. Ce sont des lions et des sangliers, des ibex et des bouquetins, des biches et des cerfs, des griffons et des sphinx. Avec

ces processions d'animaux alternent parfois des guirlandes de boutons et de fleurs de lotus. Les éléments ordinaires de ce décor tout conventionnel reparaissent, à peu près dans le même ordre, sur bien des fragments ; mais, de tous ces vases, nous n'en signalerons qu'un, pour la rareté du motif qui en orne une des faces. Ce que le peintre a mis, sur le cratère, au-dessus du cerf et du lion de la zone inférieure, ce



193. — Naucratis. Cratère. *Naucratis*, partie II, pl. X.

sont deux coqs affrontés que sépare, la tête dressée et menaçante, un serpent aux doubles replis (fig. 193). Sur l'autre face du cratère, un aigle entre deux cavaliers, au-dessus d'une biche et d'une sirène (fig. 194). Comme singularité, on peut encore citer un vase en forme d'*ascos*, sur la panse duquel sont représentés, avec deux bouquetins paissants, des chiens qui poursuivent un lièvre[1]. Le décor y a trop souffert pour se prêter à une reproduction. Le bouquetin, avec la belle

1. *Naukratis*, II, pl. V, 1.

courbe des grandes cornes renversées en arrière qui surmontent sa tête, fournit là au peintre un de ses motifs favoris. Ce peintre aime aussi à figurer le daim, avec les taches blanches qui mouchettent sa robe. Ces taches sont données soit par des réserves qui laissent apparaître l'engobe du fond, soit par des touches de blanc posées sur le noir. La plupart des figures sont en silhouette opaque; mais, parfois, la tête et



194. — Naucratis. Cratère, *Naucratis*, partie II, pl. X.

les extrémités des membres n'offrent qu'un dessin au trait, ce qui donne plus d'effet à ces parties du corps[1]. Jamais de lignes incisées. La figure humaine n'apparaît que très rarement dans celles de ces poteries à glaçure blanche où il n'y a point de gravure. Dans ceux du moins des nombreux fragments dont l'image nous a été donnée, elle n'est représentée que par une tête d'homme, d'une exécution très grossière, et par le bas d'une figure drapée[2].

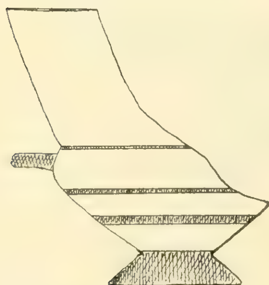
1. *Naucratis*, II, pl. XII.
2. *Naucratis*, II, pl. V, 5 et 6.

Cette figure humaine se rencontre au contraire très souvent sur les fragments de vases qui sont certainement un peu moins anciens. Ils proviennent d'une poterie qui, sans rompre avec les traditions de la première fabrique, a subi l'influence de la fabrique corinthienne. Les produits de celle-ci s'étaient ouvert le chemin de la Grèce orientale et là, sans renoncer à l'emploi de la couverte blanche, on avait emprunté



195. — Naucratis. Figures de nègres. *Naucratis*, partie I, pl. V, 41, 42.

à l'artisan corinthien, pour modeler l'intérieur de l'image, le procédé commode des traits incisés. Comme échantillon du style mixte que caractérise cet emprunt, on peut signaler des têtes et des corps de nègres que présentent plusieurs tessons (fig. 195). Il semble, à regarder ces images, que l'artiste ait pris un malin plaisir à exagérer la difformité de ces types qui s'offraient à sa vue dans la population servile de l'Égypte. La complaisance avec laquelle il les reproduit est un indice de plus à alléguer en faveur de l'hypothèse qui est la nôtre, celle d'une industrie locale qui aurait donné naissance à la plupart tout au moins des vases dont les débris jonchent le sol de Naucratis. A cette même série se rattacheraient encore plusieurs autres peintures. Sur un fragment de cratère on voit une Amazone qui galope derrière un grand cygne[1]. Ailleurs ce sont des *choroi*, des défilés de danseurs ou de danseuses[2].



196. — Profil des bols de Naucratis. *Naucratis*, partie I, pl. X, 3.

Un type qui, par sa forme et son décor, est particulier à Naucratis, c'est celui de grands bols, avec ou sans pied, dont le contour offre

1. *Naucratis*, I, pl. VI, 4.
2. *Naucratis*, II, pl. XI, 1, 2, pl. XIII, 1.

une ligne brisée (fig. 196). L'intérieur en est enduit d'un vernis noir et brillant, sur lequel ressortent des bandes parallèles de rouge, de pourpre ou de blanc. A l'extérieur, une glacure d'un jaune brunâtre. Ces deux couvertes ont été bien fixées sur l'argile par la cuisson ; elles ne s'écaillent point comme l'engobe blanc. Sur celle du dehors est appliqué, en noir, un décor qui se compose des mêmes éléments que celui des vases de la première série, animaux réels ou monstres imaginaires, cavaliers poursuivant des daims[1], ornements géométriques tels que le méandre, ornements empruntés au règne végétal, la palmette et surtout le bouton et la fleur de lotus. Le dessin de ces palmettes et de ces guirlandes est souvent très libre et l'on remarque la même hardiesse du trait dans les têtes de lion (fig. 197[2]). Il y a aussi quelquefois de ces motifs floraux peints en rouge et en blanc sur le vernis noir dont est revêtu l'intérieur de ces vases[3]. Par cette bigarrure de couleurs et le caractère de ces motifs, ces vases ont rappelé à l'un de ceux qui les exhumaient l'aspect des vases préhistoriques crétois dits de *Kamarais*[4].

Dans ces vases, bols et cratères, la décoration polychrome vise à l'effet par la variété de ses tons et par leur vivacité. Ainsi, dans l'un de ces fragments, il y a quatre couleurs différentes. Le fond est d'un jaune crémeux, sur lequel les figures, un daim moucheté entre deux lions, se détachent en silhouettes pleines, dont la masse est donnée par le noir; mais, sur ce noir, sont posées des touches de pourpre et de blanc. Le modelé se complète par des lignes incisées. Dans le champ, des rosaces noires et blanches, des fleurettes noires à quatre pétales. Ces images s'encadrent entre une rangée de bâtonnets et un méandre (fig. 197[5]). Sur un autre fragment de la même poterie, où le fond est de ce même jaune, le pinceau a dessiné en blanc, en rouge ou en noir, un sphinx dont la tête est ornée du panache rétrograde mycénien[6]. Ailleurs, le fond est d'un rouge sombre et partagé en métopes par des raies verticales noires et blanches. Dans chacun de ces cadres, exécutée en jaune clair, une figure de cavalier nu armé de la lance. Des traits bruns y modèlent la forme[7]. Ailleurs encore on voit, sur un fond

1. *Naukratis*, II, pl. VI, 3, pl. VII, pl. XIII, 2 et 8. *Annual of the british school at Athens*, t. V, pl. VI, 9 (fragment d'un grand lebès).
2. *Journal of hellenic studies*, 1887, pl. LXXIX, 3.
3. C. C. Edgar, dans *Annual*, t. V, p. 57-58. *Journal of hellenic studies*, 1905, p. 121.
4. *J. H. St.*, p. 119-121. Pl. LXXIX.
5. *J. H. St.*, 1887, pl. LXXIX, 2.
6. *J. H. St.*, 1905, pl. V, 1.
7. *Ibidem*, pl. V, 2.

rouge brique, s'enlever des bustes de personnages barbus; ils sont noirs et rouges, avec des rehauts blancs[1].

Cette poterie franchement polychrome, nous en avons déjà retrouvé des restes à Daphnæ (fig. 191); mais Naucratis en a fourni des échantillons bien autrement nombreux. On a voulu, sans raisons valables, l'attribuer à Clazomènes; mais, pour l'archéologue qui a manié le plus de tessons naucratites, il n'est pas douteux qu'elle ait été fabriquée à Naucratis même[2]. C'est en quantités considérables qu'on l'y ramasse et ce type de bol n'a été rencontré sur aucun autre champ de fouilles. Ce qui semble trancher la question, c'est que sur plusieurs de ces fragments, qui proviennent du *téménos* d'Aphrodite, on lit des dédicaces dont les lettres ont été peintes sur l'argile avant la mise au four. Enfin, ce qui confirme cette hypothèse, c'est que l'on signale, sur quelques-uns de ces fragments, des motifs qui paraissent avoir été suggérés au décorateur par cette Égypte qu'il habitait. Tel est ce fragment qui montre un profil d'homme où se dresse, au-dessus du front, la tête d'un serpent. Là, le peintre s'est certainement inspiré de la coiffure traditionnelle des rois égyptiens et il a poussé la fidélité dans l'imitation jusqu'à ne pas oublier ces bouts de l'écharpe nouée autour de la tête qui, dans les images royales, tombent sur la nuque et flottent par derrière entre les épaules[3]. Quelques-uns de ces bols avaient pour seul ornement deux grands yeux peints sur une couverte d'un beau jaune, entre lesquels le nez est parfois indiqué d'une manière toute schématique. C'est encore un motif qui paraît avoir été emprunté à l'Égypte. On est fondé à croire que les superstitions populaires lui attribuaient la valeur d'une sorte de talisman.

Si l'on néglige les variétés secondaires, toute la poterie trouvée à Naucratis se partage en deux groupes, qui se distinguent l'un de l'autre par des caractères assez tranchés. Il y a, d'une part, les vases dont le décor se passe de la figure humaine et n'admet guère d'autres éléments que des images d'animaux qui sont disposés par couples ou qui défilent en longues processions. Pas de lignes incisées. C'est le pinceau qui a fait tous les frais de ce décor. Le peintre n'a qu'un répertoire assez pauvre; mais pourtant, par l'adresse avec laquelle il use de ces motifs, surtout par l'accord qu'il sait mettre, avec un sens très juste

1. Ernest A. Gardner, *J. H. St.*, 1887, p. 119-120.

2. Dans l'intérieur d'un de ces grands bols, Ernest Gardner lut, tracée en grandes lettres blanches, cette inscription : THI : THIENAVKDATI, Ἀφροδίτῃ τῇ ἐν Ναυκράτι. Le vase avait été commandé en fabrique pour être offert à Aphrodite.

3. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 474 et 502.

de la couleur, entre la douceur de ses fonds crémeux et les noirs atténués, le pourpre et le blanc de ses figures, il donne à l'ensemble un aspect harmonieux qui ne laisse pas de plaire à l'œil. Dans le second groupe, où le décorateur appelle la pointe au secours de son pinceau, les thèmes sont bien plus variés et les couleurs plus vives ; mais la polychromie n'est pas exempte de quelque violence.

Il n'est pas douteux que le premier groupe, avec la simplicité de son décor tout conventionnel et de ses colorations discrètes, soit le plus ancien. Dans le second, on sent l'effort d'une école qui veut à tout prix se renouveler, quitte à dépasser parfois la mesure. On ne risque donc guère de se tromper en admettant que les vases du premier groupe proviennent en général de la Naucratis milésienne contemporaine de Psammétique I, tandis que ceux du second groupe auraient été fabriqués dans la Naucratis plus



197. — Naucratis. Fragment de cratère. *Journal of hellenic studies*, 1887, pl. LXXIX. Dans cette transcription d'une peinture polychrome, le rouge est représenté par des hachures croisées.

peuplée et plus riche où les privilèges accordés par Amasis avaient attiré Éoliens et Ioniens, Doriens et Éginètes. Les plus antiques de ces vases remonteraient au septième siècle, à un temps où la Grèce orientale ne s'était pas encore accoutumée à rechercher et à importer les produits des ateliers de Corinthe. Les vases plus récents dateraient de la seconde moitié du sixième siècle et peut-être des premières années du cinquième siècle. La prospérité de Naucratis, Hérodote l'atteste, survécut à la conquête perse.

L'industrie locale put ainsi, en s'ingéniant à l'invention et en s'inspirant parfois des modèles étrangers, prolonger assez tard son activité ; mais la colonie avait déjà commencé, bien avant ce moment, à tirer du dehors beaucoup de vases peints. Il est parfois difficile de distinguer des vases fabriqués à Naucratis même ceux que lui auraient fournis Milet, Rhodes et les autres cités industrielles de la Grèce d'Asie et des îles contiguës; mais on n'éprouve pas le même embarras à relever les apports de la Grèce d'Europe. On ne rencontre à Naucratis que d'assez rares débris des vases dits *protocorinthiens;* mais ceux de la vraie céramique corinthienne s'y recueillent en bien plus grand nombre[1]. C'était peut-être les commerçants éginètes qui les apportaient sur ce marché. La poterie attique y est très représentée. Elle semble avoir trouvé à Naucratis, sans doute aussi par l'intermédiaire des Éginètes, dès le milieu du sixième siècle, plus de faveur et de débit que la céramique de Corinthe. On y a ramassé bien des fragments de vases attiques à figures noires, contemporains du grand cratère signé par Clitias et Ergotimos. Les signatures associées de ce peintre et de ce potier se sont rencontrées à Naucratis sur deux fragments de coupes. Un céramiste athénien jusqu'alors inconnu, Sondros, a laissé son nom sur quatre autres coupes de Naucratis. Du fécond Nicosthénès, elle a donné la soixante-quinzième œuvre signée[2]. Point de vases attiques à figures rouges. L'avènement de ce style correspond au temps où les guerres médiques viennent interrompre les relations commerciales entre la Grèce d'Europe et l'Égypte qui est devenue une province de l'empire perse. Voici enfin un dernier courant d'importation qu'il convient de ne pas oublier. Une trentaine de fragments dont la couleur et le décor rappellent la coupe d'Arkésilas sont considérés, en raison de cette similitude, comme d'origine cyrénéenne. La présence s'en expliquerait par les relations qui avaient toujours existé

1. Hugo Prinz, p. 68-75.

2. A. J. Reinach (*Journal des savants*, 1909, p. 360). Hugo Prinz, p. 75-81.

entre les ports de la Cyrénaïque et ceux du Delta, relations qui devinrent plus étroites encore quand Amasis se fut allié par mariage avec la famille royale de Cyrène[1].

C'était par sa poterie de luxe que Naucratis nous intéressait ici ; mais, pour recueillir les fragments de cette céramique et pour la définir, on est amené à passer en revue les découvertes de tout genre qui ont été faites, en plusieurs fois, à *Tell-el-Nebireh*. Or cette étude d'ensemble ne peut manquer de suggérer à l'historien des réflexions qui l'aident à saisir un des traits originaux du génie grec.

Naucratis était une enclave grecque en territoire égyptien, comme, de nos jours, *Hong-Kong*, aux abords de la baie de Canton, est une enclave anglaise dans les eaux chinoises. Supposez que, dans quelque dix siècles, la ville de *Victoria*, la capitale de la colonie, ait été réduite, par je ne sais quelle catastrophe, en un monceau de ruines semblable à celui sous lequel étaient cachés les restes de ce qui fut Naucratis. Supposez aussi que, dans ce champ de décombres, un Flinders Petrie de ce temps-là entreprenne des fouilles destinées à lui permettre de se faire une idée de la vie que, vers l'an 1900 de notre ère, menaient dans leur îlot les colons européens qui s'étaient ainsi établis en marge de la civilisation de l'*Empire du milieu*. Dans les tranchées qu'il creuserait, là même où se seraient élevées, autrefois, les belles maisons des riches armateurs et marchands anglais, il recueillerait les débris de machines et de meubles, de vases en métal et en terre, d'objets de toute espèce auxquels il se croirait en droit d'attribuer, d'après leur facture, une provenance anglaise ; mais, certainement, il ramasserait, mêlés à ces produits de l'industrie occidentale, des fragments de laques, de bronzes et d'émaux chinois ou japonais, des porcelaines de Satsouma brisées en mille morceaux. Peut-être même relèverait-il la trace d'ateliers où, dans le voisinage immédiat du quartier européen, des ouvriers indigènes auraient pratiqué les métiers qu'ils avaient appris de leurs ancêtres. Il arriverait ainsi à se convaincre que ces étrangers, venus de si loin vivre dans un monde très différent de celui où ils étaient nés, avaient gardé leurs habitudes héréditaires et leur forme d'esprit, mais qu'ils avaient été très sensibles au prestige des arts de l'Orient, que, dans l'installation et dans la décoration de leurs demeures, ils avaient fait une large place aux créations de cet

1. *Naucratis*, I, p. 53-54 ; II, p. 43-44, 51. Hugo Prinz, p. 64-67.

art exotique. Ils entretenaient dans leur *concession*, comme on dit, des artisans de race jaune qui s'occupaient à fabriquer pour eux, sur place, tout ce qu'ils empruntaient à la Chine de son outillage, de ses commodités et de son luxe.

A Naucratis, rien de pareil. Il paraît avoir existé, au sud du temple d'Aphrodite, un bourg égyptien, peut-être antérieur à la fondation de la Naucratis grecque, bourg qui aurait ensuite servi de résidence aux fonctionnaires royaux chargés de surveiller et de protéger la colonie étrangère[1]. C'est là que l'on a exhumé les restes du matériel et des ouvrages d'une fabrique de scarabées en terre émaillée et de figurines faites de la même pâte. Les cartouches apposés sur ces scarabées sont si incorrects qu'il a semblé difficile d'y reconnaître la main de vrais artisans égyptiens. Scarabées et figurines étaient de ces denrées d'exportation pour lesquelles on se contentait de l'à peu près. Était-ce des Grecs qui avaient monté cet atelier, dont on croit retrouver les produits à Rhodes et ailleurs encore? C'était ce que l'on avait commencé par supposer; mais on a fait observer qu'il ne se rencontre presque aucun vestige de la présence et de l'activité des Grecs dans cette partie du champ de fouilles. On n'y trouve pour ainsi dire pas ces tessons de poterie peinte qui, dans le quartier du nord, se ramassent à pleins tombereaux. On s'est donc demandé s'il n'y aurait pas eu là plutôt un atelier phénicien qui se serait ouvert avant la venue même des premiers colons grecs et qui, après leur arrivée, ne se serait point fermé. Les Phéniciens, on le sait, faisaient métier de la contrefaçon. Ceux-ci, postés ainsi dans la banlieue de Naucratis, devaient trouver leur compte à expédier leur pacotille par l'entremise des marchands de Milet et d'Égine.

La fouille a donné de tout autres résultats dans le terrain situé au nord de l'Aphrodision, là où se pressaient, serrés les uns contre les autres, les bâtiments publics et privés des diverses factoreries helléniques. Partout là, on n'a pas déterré une seule effigie de dieu ou de roi égyptien, pas un objet qui porte la marque des vieilles industries de la vallée du Nil, qui rappelle les croyances et les usages du grand pays où Naucratis tenait si peu de place. A Naucratis, tout est grec, purement grec. C'est à peine si quelques motifs de décor, comme l'œil prophylactique, un front d'homme surmonté de l'uræus, quelques têtes de nègre, donnent à penser que les céramistes de Naucratis avaient quelquefois franchi les limites de la *concession* et jeté un coup d'œil

1. Hogarth dans *Journal of Hellenic studies*, 1905, p. 106-108.

sur les campagnes et les villes environnantes. On pourrait aussi bien se croire dans n'importe quelle île de la mer Égée, de tout temps habitée par des Grecs, que dans un des cantons du Delta égyptien.

Ce n'est pas que les Grecs aient méprisé ou qu'ils aient voulu ignorer cette Égypte dont ils étaient venus exploiter la richesse. Ils étaient trop intelligents et trop curieux pour s'en tenir à ce dédain ou pour se condamner à cette ignorance. Ils ont admiré, parfois un peu naïvement, cette antique civilisation devant laquelle ils se sentaient très jeunes. Ils se sont attachés à lui emprunter maints procédés techniques qui leur manquaient ; mais, malgré ces hommages et malgré ces emprunts, ils se sentaient profondément différents du monde oriental. Tout les en séparait, leur conception de l'univers et de la vie, leur religion et leur poésie, leur éducation gymnastique, leurs mœurs républicaines et leur patriotisme panhellénique. Ils avaient une si vive conscience de ce contraste que, là où ils se trouvaient plongés et comme noyés dans ce qu'ils appelaient la *barbarie*, ils se repliaient sur eux-mêmes et, d'un mouvement instinctif, s'appliquaient à ne pas se laisser entamer, à se refaire, en quelque région écartée que les eût conduits l'amour de l'aventure et du luxe, une petite Grèce, image de la grande. Partout où ils avaient pris pied, la cité grecque se reconstituait aussitôt, avec ses discussions de l'*agora* et avec ses magistrats élus, avec ses palestres et avec ses jeux gymniques, avec ses concours de musique et de poésie. L'organisme ainsi créé était comme impénétrable aux influences extérieures. Pour que celles-ci parviennent à le modifier, il faudra bien du temps, il faudra des événements que personne n'était en mesure de prévoir au sixième siècle. Il faudra que la conquête macédonienne et les monarchies qui en naîtront remuent et brassent la matière humaine, des rivages de la mer Égée à ceux de l'Inde, qu'elles mêlent les peuples au point de les amener à perdre tous quelque chose de leur indépendance morale et de leur originalité.

On a dit que Naucratis avait été comme une esquisse, comme une première édition de l'Alexandrie ptolémaïque. La comparaison est vraie pour ce qui regarde la position sur la carte, l'établissement des Grecs à poste fixe en Égypte et le commerce qu'ils y firent ; mais elle pèche à d'autres égards. Naucratis a été une Alexandrie fermée, où les deux éléments, le grec et l'égyptien, n'ont pas réagi l'un sur l'autre comme ils l'ont fait dans la grande ville cosmopolite où toutes les histoires du passé ont été reprises et mises en rapport, où s'est opérée la

fusion de toutes les croyances et de tous les mythes, de toutes les doctrines et de tous les arts du vieux monde. A Alexandrie, c'est ce vieux monde tout entier que l'on étudie dans un microcosme qui en est le fidèle et vivant résumé. A Naucratis, nous n'avons trouvé qu'une projection de la Grèce, une cité grecque ou plutôt un groupe de petites cités grecques associées, dont chacune donnait sa note personnelle dans le concert, y apportait la particularité de ses traditions propres, de son industrie et de son art.

§ 3. — CE QUI A ÉTÉ RETROUVÉ DE LA CÉRAMIQUE IONIENNE SUR LE LITTORAL DE L'ASIE MINEURE ET DANS LES ILES ADJACENTES, MOINS RHODES

On aurait pu s'attendre à devoir compter parmi les foyers de l'art ionien l'île de Cypre qui est plus voisine de l'Ionie que des côtes de la Grèce européenne ; mais Cypre a eu, comme sa sculpture, sa céramique indigène, qui, pendant plusieurs siècles, paraît avoir répondu à ses besoins et à ses goûts[1]. L'île n'a fourni que très peu de vases où l'on soit fondé à reconnaître des objets importés du dehors et ceux-ci sont plutôt de provenance attique. On y a aussi rencontré quelques aryballes corinthiens. Quant à l'industrie ionienne, elle n'est représentée, dans l'apport des nécropoles cypriotes, que par une amphore dont la facture est celle des vases de Rhodes[2].

En revanche, cette île de Rhodes, plus voisine des métropoles de l'ionisme, nous a ménagé d'heureuses surprises. Lors du grand mouvement de peuples qui suivit ce que les anciens appelaient le retour des Héraclides, des émigrants partis d'Argos s'y étaient établis. C'était donc le sang dorien qui y dominait[3] ; mais, dans toute cette région des côtes orientales de la mer Égée, le génie ionien avait tant inventé que son prestige et son ascendant s'étaient imposés aux cités mêmes dont les habitants n'étaient pas de race ionienne.

Pour ne parler ici que de la plastique, tout ce que l'on a recueilli de sculpture archaïque, en Asie Mineure et dans les îles qui en sont proches, laisse reconnaître les types créés par l'art ionien et la marque de son style[4]. Il en est ainsi des statuettes de pierre qui ont été recueil-

1. *Histoire de l'Art*, t. III, ch. X, § 2.

2. Paul Herrmann, *Das Gräberfeld von Marion auf Cypern* (in-4°, Berlin, 1888, p. 13, note 10).

3. Les Rhodiens Ἀργεῖοι γένος : Thucydide, VII, 57.

4. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 328 et note 2, fig. 142.

lies à Camiros[1]; on en a de toutes pareilles qui proviennent de Samos, de Clazomènes, de Massalia, colonie de Phocée[2]. Nous avons reproduit un bas-relief qui a été découvert dans la petite île de Symé, près de Rhodes[3]; or, par l'ensemble de sa forme comme par la facture de l'image, cette stèle s'annonce comme l'œuvre d'un artiste ionien.

Si, par les traductions qui y ont été données de la forme humaine, Rhodes nous apparaît comme une dépendance de l'Ionie, ne devions-nous pas nous attendre à voir cette prédominance des arts de l'Ionie s'y affirmer plus fortement encore dans ce que les fouilles nous rendraient de sa céramique? Les produits des arts industriels sont plus mobiles que ceux de la statuaire et les ouvriers qui les fabriquent se déplacent aisément; ils ont bientôt fait d'ouvrir un atelier là où ils trouvent à vendre leur marchandise. Que les gens de Rhodes aient tiré leur vaisselle de Milet et de Samos ou qu'ils l'aient achetée à des potiers qui auraient fixé leur domicile dans cette île, ce sont les nécropoles de Camiros qui ont donné les plus belles suites de vases ioniens que l'on possède, les séries où l'on compte le plus de vases bien conservés et auxquelles on peut demander les plus sûrs éléments de comparaison, lorsque l'on entreprend de rattacher à la fabrique ionienne des fragments ou des vases qui ont été ramassés en divers endroits et souvent très loin de leur patrie d'origine. Par leur importance, les trouvailles qui ont été faites à Rhodes appelleront donc ici une étude spéciale et séparée.

Les caractères originaux de la céramique ionienne, on en retrouve les traits, plus ou moins marqués, dans les très rares vases ou fragments de vases que l'on a, de loin en loin, recueillis soit dans l'Ionie proprement dite, soit dans les territoires contigus à l'Ionie où s'étaient établis jadis des émigrants éoliens et doriens.

L'importance de l'industrie et du commerce de Milet a fait penser à plusieurs archéologues que Milet avait dû avoir des potiers qui ont beaucoup produit et qui ont exporté par pleines cargaisons leurs vases peints en Égypte et dans les îles. La conjecture est spécieuse; mais c'est vraiment en abuser que de dénommer *milésiens*, sur la foi de cette hypothèse, les vases à couverte blanche et à défilés d'animaux que l'on trouve soit à Naucratis soit à Rhodes[4]. Il est possible que les ateliers

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 138, 140, 141.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 119, 139, 193, 194.
3. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 143.
4. C'est Boehlau qui le premier, je crois, a apposé cette étiquette sur nombre de

milésiens aient façonné des vases de ce genre et il en a été recueilli des débris sur le site de Milet, là où les fouilles récentes, par exception, ont pu atteindre la couche archaïque; mais les fragments des vases de cette sorte sont mêlés là à des tessons qui représentent d'autres variétés de la céramique ionienne. C'est ce qui ressort du seul renseignement, très sommaire, qui nous ait été donné sur ces trouvailles[1]. Jusqu'à nouvel ordre, rien ne nous autorise donc à affirmer que les Milésiens aient été les créateurs du style auquel on veut attacher leur nom, ni qu'ils aient eu, à un moment quelconque, comme le monopole de la fabrication des vases en question. Le terme de *vases milésiens* que l'on a proposé d'introduire dans la nomenclature céramographique nous paraît donc, pour le moment, ne pouvoir se justifier ni par un texte historique ni par le résultat des fouilles.

En terre ionienne, c'est sur un point seulement, dans l'île de Samos, aux portes de l'ancienne capitale, que la pioche s'est attaquée à une nécropole du sixième siècle. On a ouvert là les tombes des contemporains de Polycrate. Les résultats de ces fouilles ont été exposés avec beaucoup de précision; mais elles n'ont produit que des vases en petit nombre et de dimensions très restreintes[2].

Quand, à propos des vases de fabrique ionienne, on se pose la question d'origine, un des premiers noms qui viennent à l'esprit, c'est celui de Clazomènes; les sarcophages qui y ont été trouvés suffisent à témoigner de la maîtrise avec laquelle on y pratiquait les arts de l'argile. Les fours d'où sont issues ces énormes pièces ont dû livrer aussi des vases de toute espèce; mais le mode de sépulture que les Clazoméniens avaient adopté excluait les caveaux qui ailleurs nous ont conservé les vases peints. On n'a donc, de ce site, que quelques tessons qui ont été ramassés à fleur de sol[3]. Les plus curieux sont deux fragments d'une hydrie où l'on a voulu reconnaître l'image de deux épisodes du cycle troyen, Hécube et Priam devant lesquels se tient un héraut et qui regardent accourir vers eux Troïlos poursuivi par Achille, puis, d'autre part, Achille traînant le cadavre d'Hector autour du

vases et de fragments, dont aucun n'a été trouvé à Milet même ou dans le voisinage de cette ville. Son exemple a été suivi par Hugo Prinz.

1. Voir le quatrième rapport sommaire de Wiegand sur les fouilles que les musées royaux de Berlin font exécuter à Milet (*Sitzungsberichte* de l'Académie de Berlin, 1905, p. 545-546.)

2. Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, in-4°, 1898, 167 pages, 74 figures dans le texte, 15 planches et une carte.

3. Robert Zahn, *Vasenscherben aus Klazomenai* (*Athen. Mitth.*, 1898, p. 38-79, 2 fig. dans le texte et pl. VI).

tumulus de Patrocle (fig. 198 et 199). Par leur aspect, ces peintures rappellent plusieurs vases de Daphnae et de Naucratis. Les détails



198. — Fragment trouvé à Clazomènes (*Athen. Mitteil.* 1898, pl. VI).



199. — Fragment trouvé à Clazomènes (*Athen. Mitteil.* 1898, pl. VI).

manquent sur des fragments de « vases d'ancien style » qui, recueillis à Smyrne, seraient aujourd'hui au musée de Leyde[1].

1. Otto Jahn, à la page xxvii de l'introduction de sa *Beschreibung* des vases de Munich.

Phocée est encore une des villes auxquelles on ne peut se défendre de songer, à ce même propos. On sait quelle part elle a prise au commerce maritime de l'Ionie, quelles relations ses marchands s'étaient créées sur les côtes de l'Italie et jusque sur celles de l'Espagne. Si beaucoup des vases que renferment les tombes toscanes viennent de l'Ionie, il y a tout lieu de penser que les Phocéens ont été parmi les plus actifs importateurs de cette denrée et qu'ils produisaient une partie tout au moins de cette vaisselle de luxe qu'ils chargeaient sur leurs navires; mais, jusqu'à présent, la céramique de Phocée nous demeure plus inconnue encore que celle de Clazomènes. On ne cite qu'un seul vase qui ait été, assure-t-on, découvert à Phocée[1]; mais qu'il y ait là une fausse indication de provenance ou que la pièce en question ait été apportée de loin, dans l'antiquité même, là où l'on dit l'avoir trouvée, la qualité de l'argile, les tons pâles de la peinture et le choix du motif concourent à faire reconnaître plutôt là l'œuvre de quelque potier cypriote[2].

Les grandes villes, celles qui, semble-t-il, auraient dû livrer le plus riche butin, n'ont encore rien ou presque rien donné de cette sorte, pas plus Éphèse que Milet. C'est que, sur ces deux sites, la couche archaïque est enfouie à une grande profondeur sous les alluvions du Caystre et du Méandre. Sur l'un et l'autre de ces chantiers, les fouilles récentes n'ont guère dégagé que les ports, les murs, les rues et les édifices de la cité des âges macédonien et romain. On ne saurait d'ailleurs affirmer, *a priori*, que dans cette industrie de la céramique, ces métropoles de l'Ionie aient nécessairement joué le premier rôle. Quand on étudie l'histoire des arts industriels dans d'autres civilisations, on constate que les ateliers les plus féconds et les plus célèbres n'ont pas toujours été établis dans les grands centres. Ce sont souvent des circonstances locales qui ont décidé du site où est née et où s'est développée telle ou telle industrie. On voulait avoir sous la main, à pied d'œuvre, la matière première que l'on travaillait. Les potiers ont dressé de préférence leurs fours là où le sol leur fournissait la meilleure argile. C'est ainsi que, chez nous, les premières fabriques de porcelaine se sont fondées à Limoges, dans le voisinage des gise-

1. Ramsay, dans *Journal of hell. st.*, t. II, p. 303-305. Ramsay parle là d'un autre vase de la même provenance qu'il aurait acheté en même temps et qu'il se propose de publier ultérieurement; il n'a jamais, que je sache, tenu cette promesse.

2. Collignon, *La tête d'Hathor sur des vases cypriotes* (*Revue des ét. gr.*, 1899, p. 33-39). Cecil Smith, qui possède le vase au Musée britannique, est du même avis; il l'y a placé dans une vitrine qui contient des poteries cypriotes.

ments de kaolin. Pour ne parler que de la Grèce, ne voyons-nous pas une toute petite ville, comme Tanagra, être, pendant un siècle ou deux, un des principaux sièges de l'industrie des figurines de terre cuite et y conquérir assez de vogue pour que les types qu'elle crée soient copiés jusqu'en Asie Mineure[1]? Ce qui semblerait donc ressortir de l'enquête, c'est que l'on serait mal venu à chercher, en Ionie, une ville qui y aurait joué, dans l'industrie de la céramique, un rôle analogue à celui que remplirent successivement, en Europe, Corinthe d'abord, puis, un siècle plus tard, Athènes. Nous n'avons aucune raison de supposer qu'aucune cité ionienne, soit continentale, soit insulaire, ait su, par l'activité de ses ateliers et par la supériorité de leurs produits, s'assurer, pendant un temps plus ou moins long, un monopole de ce genre. Dans ce monde ionien où étaient partout le mouvement et la vie, où il n'était presque pas une ville, même de second ordre, qui ne se glorifiât d'avoir donné le jour à quelque poète, à quelque sage ou à quelque artiste en renom, les fabriques ont dû être nombreuses. Chacune d'elles a dû avoir son indépendance et son originalité; c'est ce que donnent à penser les observations que l'on a faites en comparant l'une à l'autre la vaisselle de Naucratis et celle de Daphnæ, ou, à Rhodes, les vases dits de *Fikelloura* avec ceux que l'on a tout d'abord appelés *vases de style asiatique* ou *oriental*.

Au nord de l'Hermos, au sud du Méandre, chez tous ces Grecs dénommés éoliens et doriens qui empruntaient aux ioniens des idées et les formes employées pour les traduire; on n'a, en fait de vases peints, presque rien trouvé, sauf à Rhodes, qui offrît quelque intérêt. La ville éolienne de Kymé, près de Smyrne, a fourni deux fragments d'un grand vase qui paraît avoir été un cratère[2]. Sur l'un d'eux, des cavaliers et, sur l'autre, des satyres qui dansent autour d'un de ces cratères (fig. 200). La peinture est à figures noires sur fond rouge. Thème et procédés d'exécution, tout y rappelle le groupe de ces vases trouvés en Étrurie qui sont connus sous le nom d'*hydries de Cæré;* on est d'accord aujourd'hui pour attribuer à ces hydries une origine ionienne.

Un peu plus au nord, sur le golfe élaïtique, à Pitané, il a été fait, pour le musée ottoman, des fouilles auxquelles nous avons dû de

1. E. Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité* (Hachette, in-12, 1890), p. 157-158).

2. F. Duemmler, *Vasenscherben aus Kyme in Eolis* (*Arch. Institut. Mitth. Röm. Abteil.* 1888, p. 160-168 *a*, pl. VI).

pouvoir publier un beau vase mycénien, un de ceux où le décor marin est le plus étrange et le plus compliqué[1]. Dans les fosses où, pendant un millier d'années, les habitants de cette petite ville ont déposé leurs morts, à la poterie mycénienne ont succédé des vases où la peinture, d'un brun que la cuisson a fait souvent tourner au rouge pâle, est

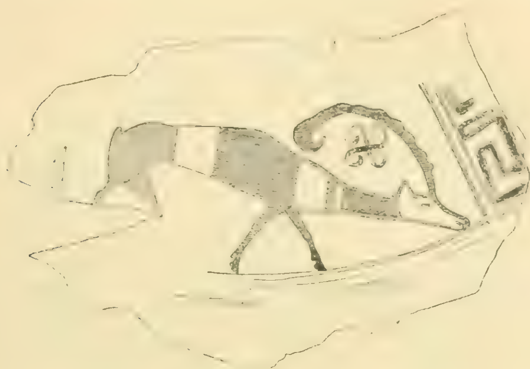


200. — Fragment trouvé à Kyme (*Röm. Mitth.*, 1888, pl. VI).

appliquée sur un glacis blanc. C'est à la catégorie des œnochoés rhodiennes que doit appartenir un fragment de grand vase où l'on voit, au milieu de croix gammées et de méandres, un cerf paissant[2] (fig. 201). On a un échantillon de ce même style dans une coupe à pied qui est décorée en dedans comme en dehors (fig. 202). Sur un des côtés un animal accroupi dont la tête manque, mais qui semble être un chien. Dans le champ, des rosaces, des cercles et des losanges cantonnés de

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 923-924, fig. 489 et 491.
2. *Revue* [illegible] (1883), p. 122.

gros points. Voici, encore, un plat d'un type qui est représenté à Cami-



201. — Fragment trouvé à Pitané. Pottier et S. Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 505, fig. 57.

ros par de nombreux exemplaires; mais le décor, ici, est aussi simplifié que possible (fig. 203[1]). Rien qu'une étoile au milieu, puis plusieurs cercles concentriques et enfin une bordure divisée en nombre de petits carrés dans chacun desquels il y a un dessin géométrique[2]. Dans une autre sépulture, on a recueilli un petit aryballe corinthien[3].



202. — Vase trouvé à Pitané. Musée impérial de Constantinople.

Dans ce même district, se trouvait Myrina, une autre de ces cités obscures et prospères qui n'ont pour ainsi dire pas laissé de trace dans l'his-

1. Il a été découvert à Myrina une pièce presque pareille (*La nécropole*, t. I, p. 233, fig. 36).

2. *La nécropole de Myrina*, t. I, p. 505, fig. 57.

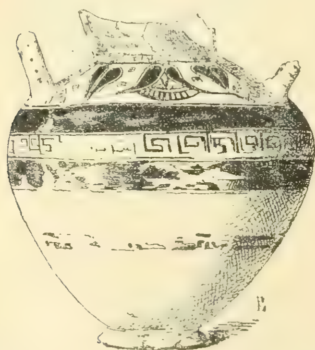
3. Edmond Pottier et Salomon Reinach, *La nécropole de Myrina*, 2 vol. in-4°, un de texte et l'autre de planches, Ernest Thorin, 1887.

toire. Aujourd'hui cependant il n'est peut-être pas un amateur



203. — Plat trouvé à Pitané. Musée impérial de Constantinople.

d'art qui ne connaisse le nom de Myrina, pour toutes les jolies figurines de terre cuite qui, de sa nécropole, ont passé, grâce aux fouilles qu'ont faites là MM. Pottier et Salomon Reinach, dans les vitrines de notre musée du Louvre; mais, tout gens de goût que fussent les Myrinéens, ils ne semblent pas s'être jamais passionnés pour la céramique de luxe comme ils l'ont fait, au troisième siècle avant notre ère, pour ces légers et charmants ouvrages du modeleur en argile. Là les tombes archaïques n'ont livré, outre une poterie monochrome qui a toujours été d'une fabrication courante, que bien peu de vases peints. La production



204. — Amphore trouvée à Myrina. Vue d'ensemble. *Nécropole de Myrina,* t. I, fig. 55.

des ateliers ioniens n'y est guère représentée que par une amphore, de forme lourde, où le décor a été exécuté, sur un enduit d'un blanc jaunâtre, en un ton brun qu'un coup de feu a fait passer au rouge (fig. 204 *bis*). Dans tout le bas du vase, point d'autre ornement qu'une bande circulaire, puis, dans le haut de la panse, une grecque entre deux bandeaux et, au-dessus, sur l'épaule, d'un côté, une fleur de lotus renversée, entre deux larges feuilles lancéolées, et, de l'autre, « un buste d'homme, la tête tournée à droite avec barbiche



204 *bis*. — Même amphore. L'autre face. Bande de l'épaule. (*La nécropole de Myrina*, pl. LI.)

longue, pointue et recourbée, sans moustaches, l'œil énorme et de face, la chevelure longue, tombant sur les épaules. Il est vêtu d'une tunique à courtes manches et élève les deux mains comme par un geste de prière. A sa droite, une large rosace et tout autour, dans le champ, des croix gammées. Le tout est encadré par une bande de grecques verticales[1]. De l'autre côté, mêmes méandres.

Le décor est plus simple dans une autre amphore du même type et du même style, qui provient de ce même cimetière. Ici aussi le champ est vide dans toute la partie inférieure du vase. Le peintre n'a donné

1. *La nécropole de Myrina*, t. I, p. 585-586.

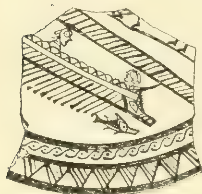
de parure qu'à la zone de l'épaule. Il y a mis, sur une face, une fleur de lotus renversée et, sur l'autre, une grande rosace, parmi des ornements en forme de volutes et dans un cadre de méandres. Autour du



205. — Troade. Fragment d'un plat Boehlau. *Aus ionischen*, etc., fig. 40.

col et en haut de la panse, un motif dont le tracé rappelle celui des mailles d'un filet.

Ce n'est pas seulement dans les districts éoliens qui touchent à l'Ionie que sont apparus les restes d'une poterie où l'on reconnaît plusieurs des motifs qui sont familiers à la céramique rhodienne. Ces motifs sont tous représentés dans les fragments que Schliemann et Doerpfeld ont recueillis au cours de leurs fouilles de Troie[1]. On signale un tesson du même genre trouvé sur la côte, à Alexandria Troas[2]. C'est aussi en Troade que, sur l'emplacement de Larissa, on a ramassé les débris d'un plat dont les bords étaient décorés d'images de cerfs et de bouquetins paissants, tout semblables à ceux des œnochoés rhodiennes (fig. 205). Même glacis blanc ; mêmes ornements géométriques autour de ces figures [3].



206. — Cnide. Fragment de plat.

Des traces de cette poterie rhodienne ont été relevées aussi dans

1. Doerpfeld, *Troja und Ilion* (8°, 1902), p. 310.
2. G. Hirschfeld, *Annali*, 1872, p. 175.
3. Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 86-88.

une autre région, au sud de l'Ionie, sur la côte qui avait été colonisée par les Doriens, en face de Rhodes. En 1893, le Musée britannique acquérait « deux fragments de plateaux archaïques rhodiens, où sont figurés des navires. Ils provenaient de Datcha, près de Cnide[1] (fig. 206). »

§ 4. — LA POTERIE RHODIENNE

Nous nous sommes appliqué à dresser l'inventaire des produits de la céramique ionienne qui ont été recueillis soit dans l'Ionie continentale, soit dans les îles contiguës qui en étaient le prolongement, soit chez ces Éoliens et ces Doriens de la côte d'Asie qui avaient si docilement subi l'ascendant du génie ionien, soit enfin dans ces colonies de l'Égypte qui étaient comme des annexes lointaines de l'Ionie ; mais, quelque soin que nous ayons apporté à n'omettre aucune pièce qui offre de l'intérêt, nous n'avons, à quelques rares exceptions près, guère pu signaler que des fragments, dont beaucoup étaient même trop menus pour qu'il fût facile de deviner quelle était la forme du vase dont ils proviennent. Nous avions affaire à ces tessons que l'on ramasse dans la poussière qui est faite de la ruine des cités détruites. A Rhodes au contraire, c'est la tombe, fidèle gardienne des trésors dont elle reçoit le dépôt, qui nous a conservé les vases peints. Ce n'est pas que l'on y retrouve souvent ces vases intacts, tels qu'ils y ont été enfermés le jour des obsèques. Ils ont presque toujours été brisés, dans les fosses, par la pression de la terre des parois, dans les caveaux, par la chute de pierres détachées du plafond ; mais les morceaux en sont restés sur place, en tas. Parfois quelques-uns de ceux-ci ont été si fort écrasés et réduits en miettes par un choc violent qu'il est impossible d'en tirer parti ; mais souvent aussi le réparateur n'a que peu de peine à prendre pour rapprocher ces tessons et pour reconstituer le vase presque tout entier.

Les vases mycéniens qui ont été trouvés dans cette île, surtout à Ialysos, donnent à penser que, pendant la période dite de la *Grèce primitive*, cette île était habitée par des tribus apparentées à celles dont l'industrie et les arts sont représentés par les monuments découverts à Cnossos et à Phæstos, à Mycènes et à Tirynthe ; il a dû y avoir

1. Cecil Torr, *Rev. arch.*, 1894[2], p. 27.

là une ou plusieurs principautés achéennes[1]. Ces Achéens avaient trouvé établis sur quelques points de l'île les Phéniciens, auxquels il était commode d'y faire relâche quand ils naviguaient vers le nord, en longeant la côte méridionale de l'Asie Mineure. On a relevé, dans certains cultes de l'île, la trace persistante du contact qui s'était produit alors entre les marchands syriens et les devanciers des Hellènes. Après que la Grèce d'Europe eut été envahie par les Doriens et quand ceux-ci, se trouvant à l'étroit dans le Péloponèse, commencèrent à émigrer vers les îles et les rivages orientaux de la mer Égée, l'île tomba au pouvoir de colons envoyés par la dorienne Argos; mais, là comme ailleurs, les anciens habitants continuèrent sans doute à former le fond de la population. Héritiers des Phéniciens, ils purent eux-mêmes transmettre aux nouveaux venus les traditions de métier et de goût dont ils étaient dépositaires. Par ce bref résumé d'une histoire dont le détail nous échappe, on voit de quelles survivances et de quelles influences devait porter la marque l'art qui s'épanouirait dans un milieu ainsi préparé quand, au signal donné par Milet et par Éphèse, le génie des Grecs d'Asie prendrait son essor et donnerait cette floraison brillante dont, par malheur, presque tout s'est perdu, dans le domaine de la plastique comme dans celui de la pensée et de la poésie.

Depuis une très haute antiquité, trois villes, que nomme déjà Homère, se partageaient les campagnes de l'île[2]. C'étaient Ialysos, au nord, Lindos, sur la côte orientale, et Camiros, sur le rivage de l'ouest. Ce fut seulement en 408 qu'elles se vidèrent et qu'elles abdiquèrent au profit de la grande et illustre cité qu'elles concoururent à fonder et qui prit le nom même de l'île[3]. De ces vieilles villes, Camiros paraît avoir été la plus importante et la plus populeuse. C'est de sa nécropole, fouillée par Salzmann et par Biliotti, que proviennent la plupart des vases qui représentent dans nos musées la céramique rhodienne. Dans la banlieue de Camiros, il a été reconnu plusieurs groupes de tombes, que l'on désigne par les noms qui sont aujourd'hui affectés à chacun des cantons où ont été faites ces découvertes. Il y a le cimetière de *Fikelloura*, celui de *Siana*, d'autres encore. On a proposé d'appliquer à certaines sortes de vases le nom du cimetière où ils

1. C'est un de ces chefs achéens que le Tléptolémos qui, dans l'*Iliade*, a fourni neuf navires à la flotte grecque (II, 653-670). Il mène au combat les contingents des trois cités de l'île.

2. Λίνδον, Ἰηλυσόν τε καὶ ἀργινόεντα Κάμειρον. *Il*. II, 656.

3. DIODORE, XIII, 75. STRABON, XIV, II, 6, 9, 11.

avaient été tout d'abord rencontrés en nombre; mais la suite des fouilles a démontré qu'un même groupe de sépultures pouvait renfermer des vases qui ne paraissent point être sortis tous d'un même atelier. Pour grouper les vases rhodiens par séries, il n'y a donc pas à se fonder sur le fait qu'ils ont été exhumés dans tel cimetière plutôt que dans tel autre. Si ces vases paraissent ne pas être sortis tous d'un même atelier, s'il y a entre eux, avec des traits communs, de sensibles différences à signaler, c'est uniquement d'après la facture, d'après le style du décor que devra être établie la distinction et tenté le classement.

En suivant cette méthode, on a proposé un classement qui a trouvé faveur auprès de quelques archéologues[1]. On a distribué les vases rhodiens en deux séries, à chacune desquelles on attribue une origine étrangère. A Rhodes comme à Naucratis, on a voulu distinguer ce que l'on appelle les *vases milésiens* et les *vases samiens;* mais on ne sait pour ainsi dire rien de la fabrique milésienne et c'est par la plus arbitraire des hypothèses que l'on s'est hasardé à lui faire honneur de vases que l'on a recueillis sur le site de villes qui ont été assez industrieuses et assez prospères pour fabriquer elles-mêmes les poteries dont elles avaient besoin. En ce qui concerne Samos, nous ne sommes pas condamnés à une ignorance aussi complète que pour Milet. Il a été recueilli là, avec beaucoup de poterie commune, sans décor ou presque sans décor, assez de poterie peinte pour que l'on puisse se faire quelque idée de ce que fut la céramique samienne archaïque; mais, dans ce que l'on en devine par ces seuls échantillons, il n'y a rien qui donne l'impression d'une fabrique très active, d'une fabrique autonome, dont les produits auraient eu une originalité marquée. On ne rencontre là que des épreuves secondaires de types qui nous sont déjà connus par Daphnæ et par Naucratis, types que nous retrouverons à Rhodes, où ils sont d'ailleurs représentés par des exemplaires d'une meilleure conservation et d'une exécution très supérieure. Il se pourrait, dit l'auteur des fouilles de Samos, que les vases rhodiens dits de *Fikelloura* aient été fabriqués à Samos et importés de Samos à Rhodes[1]; mais, à l'appui de cette conjecture, il n'apporte pas une raison, pas même l'ombre d'une présomption.

Pourquoi s'obstiner ainsi à chercher partout ailleurs qu'à Rhodes

1. BOEHLAU, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 52. Hugo Prinz, dans son étude sur Naucratis, adopte de tout point la théorie de Boehlau et fait le même sort aux vases dits *samiens*.

le lieu de naissance des vases que l'île nous a fournis en nombre? Il y a là un parti pris, un goût de l'hypothèse gratuite que je n'arrive pas à m'expliquer. Ce que l'on sait du prestige des cultes rhodiens et particulièrement du culte de l'Athéna lindienne, ce qui subsiste des enceintes et des édifices de Lindos et de Camiros, la richesse et la variété du mobilier des nécropoles qui y sont attenantes, tout concourt à attester que les vieilles villes de l'île étaient, aussi bien que Samos, de celles dont la vie normale comportait, au sein même de la cité, la présence de nombreux ouvriers d'art, tels que les orfèvres, les modeleurs des figurines en argile et les céramistes. Ces derniers, pour placer leurs ouvrages, n'avaient d'ailleurs pas à compter uniquement sur la clientèle locale. Les Grecs de Rhodes n'ont pas attendu le quatrième siècle pour se lancer sur mer. Postés au bord de l'une des routes les plus fréquentées que le commerce maritime ait suivies de tout temps dans le bassin oriental de la Méditerranée, ils regardaient passer et repasser dans le détroit qui sépare l'île de la côte d'Asie les navires phéniciens qui cinglaient vers le nord ou qui regagnaient les ports de la Syrie. L'exemple leur profita. Quand les Phéniciens, refoulés vers le sud par l'expansion de l'hellénisme, se retirèrent de ces parages, les Rhodiens les y remplacèrent. Ils commencèrent par prendre pied sur les côtes qui leur faisaient vis-à-vis, celles de la Carie et de la Lycie. Ils y fondèrent des comptoirs où ils chargeaient les produits de l'intérieur du continent, céréales et peaux de bêtes, bétail vivant des gras pâturages de la montagne, métaux extraits des mines du plateau, bois de construction des forêts du Taurus.

Les Rhodiens ne s'en tinrent pas là. Comme leurs voisins, les Doriens de Cnide et d'Halicarnasse, ils suivirent jusqu'aux plages de l'Égypte le chemin tracé par le sillage des galères milésiennes et ils allèrent y prendre part à la fondation de l'amphictyonie naucratite. Bientôt même, encouragés par les bénéfices que leur donnait le trafic avec l'Égypte, ils s'aventuraient jusque dans les eaux du bassin occidental de la Méditerranée. Ils abordaient en Sicile. La côte orientale de la grande île avait déjà reçu des colonies chalcidiennes et corinthiennes ; mais la côte méridionale, qui n'offrait pas d'abris naturels comparables aux belles rades de Messana et de Syracuse, était encore abandonnée aux Sicules. Des émigrés de Lindos, conduits par Antiphémos, y fondèrent une ville appelée à de brillantes destinées, Géla[1].

1. Hérodote, VII, 153. Pausanias, VIII, xlvi, 2.



LOUVRE.

Les navigateurs rhodiens poussèrent même plus loin leurs pointes. Ils abordèrent, peut-être avant les Phocéens, les côtes lointaines de l'Ibérie. Ils ouvrirent là, au pied des chaînons orientaux des Pyrénées, un comptoir dont héritèrent ensuite les Massaliotes[1]. L'ancien nom, Rhodæ, survit encore dans le nom moderne d'une ville espagnole, *Rosas*.

Au cours de ces longues pérégrinations, les marins de Rhodes ont dû emporter avec eux, arrimées dans les cales spacieuses de leurs grosses barques, des cargaisons de cette poterie peinte dont ils étaient assurés de trouver le placement aussi bien en Égypte que sur les marchés de l'Occident. Il a été recueilli, à Naucratis, bien des fragments de vases qui ressemblent si fort à ceux de Rhodes qu'ils pourraient bien provenir d'un des ateliers de cette île. D'autre part, un des plus beaux vases de pur style rhodien que l'on connaisse, vase qui appartient maintenant au Louvre, a été acquis d'un marchand, à Rome, vers 1855, par le peintre Émile Lévy, plusieurs années avant que les fouilles de Salzmann ne rendissent au jour le contenu des nécropoles de Camiros (Pl. XIX). Selon toute vraisemblance, ce vase était issu de quelque tombe de l'Italie ou de la Sicile.

Dans ce que nous savons ainsi, par les textes littéraires et par les monuments, des trois cités rhodiennes, pour la période la plus ancienne de leur histoire, il n'y a donc rien qui répugne à l'hypothèse d'une fabrique locale de céramique, d'une fabrique qui trouvait sa clientèle sur place et à l'étranger. Ce qui confirme cette hypothèse, ce qui paraît devoir lever les derniers doutes, c'est le fait que nous signale un connaisseur dont la compétence en ces matières est hautement reconnue, M. Edmond Pottier. L'exactitude de l'observation qu'il nous communique peut d'ailleurs être vérifiée par tous les conservateurs de musée qui disposent de pièces recueillies dans les fouilles de Camiros.

Prenez ceux des vases de cette provenance que leur facture ne dénonce pas comme des objets importés, qui ne sont ni de fabrique corinthienne ni de fabrique attique, et vous constaterez, en les examinant dans la cassure, que la matière en est la même que celle des statuettes d'argile qui ont été ramassées en très grand nombre dans les tombes de Camiros. C'est, de part et d'autre, la même terre rosée, pailletée de mica. Or, s'il est prouvé que les vases peints voyageaient

1. Strabon, XVI, ii, 10.

beaucoup, c'était sur place que, dans la moindre cité grecque, les *coroplathes* façonnaient, dans l'argile locale, ces menues images, d'une très faible valeur, que la piété populaire consacrait par milliers dans les périboles des temples et que parents ou amis enfouissaient dans les tombes de leurs proches. Si les vases rhodiens sont faits de la même pâte que les statuettes votives de Camiros et de Lindos, nous sommes fondé à affirmer que ces vases, eux aussi, ont été exécutés à Rhodes. Il y a une céramique rhodienne, vraiment rhodienne, dans toute la force du terme.



207. — Skyphos. Louvre. Salle A, 288. Pottier, *Vases antiques*, I, pl. XI.

A Rhodes comme partout ailleurs, entre la céramique mycénienne et la céramique grecque archaïque, paraît s'être interposée une céramique qui cherchait tous les éléments de son décor dans ce que nous avons appelé les motifs géométriques. Cette céramique est représentée, dans les collections faites des dépouilles de Camiros, par quelques vases où le décor comporte, avec les losanges, quadrillés, méandres et autres ornements du même genre qui caractérisent ce style, par quelques-uns des ornements floraux du style mycénien, ramenés à une forme *géométrisée*, si l'on peut ainsi parler. Comme échantillon de cette facture, on peut citer un *skyphos* à deux anses plates et verticales du fonds Salzmann (fig. 207) ; mais il n'y a point à insister sur ces vases de transition. Nous avons étudié ailleurs le style géométrique, qui a poussé son principe plus à l'extrême et régné plus longtemps dans la Grèce européenne que dans la Grèce asiatique et insulaire, où la tradition des arts de la Grèce achéenne avait laissé plus de traces. Ces vases où l'ornementation n'emprunte aucun de ses traits aux types du monde organique, on a continué très tard à les

fabriquer. La simplicité de leur décor était une tentation pour l'ouvrier qui ne voulait pas se mettre en frais d'invention. A l'heureux dessin de la forme, à la qualité du vernis noir et à la précision des lignes, on devine que certains vases de cette sorte sont contemporains de vases d'un style beaucoup plus avancé.

Les seuls vases dont nous avons à nous occuper ici, c'est ceux où nous reconnaissons, à tout le caractère du décor, l'œuvre d'artistes dont l'esprit, éveillé par la vue des modèles que leur offraient les arts de l'Orient, s'essaye vaillamment à représenter la vie, celle du végétal comme celle de l'animal et de l'homme. Dans la série de ces vases, on rencontre les formes que nous avons décrites comme celles dont le potier grec a fait le plus fréquent usage; mais le potier rhodien a perfectionné plusieurs de ces formes, celles entre autres de l'amphore et la cruche. Il a eu aussi une prédilection sensible pour certains types, tels que le plat, qui n'ont pas joui ailleurs de la même vogue.



208. — Plat. Louvre, Salle A. 300. Pottier, *Vases antiques*, I, pl. XI.

Un modèle qui paraît avoir été très en faveur dans ces ateliers, c'est celui de coupes très plates, sans anses, ou plutôt de plats montés sur un pied large et très bas, qui n'étaient pas faits pour contenir des liquides. Ce devait être des sortes d'assiettes, sur lesquelles on posait des fruits ou autres aliments solides (fig. 208). Ils étaient décorés de bordures historiées, avec sujet de milieu. Quelques-uns de ces *pinakes* sont munis de chaque côté d'une échancrure qui servait de poignée (fig. 209). On peut se demander si les potiers ont pris là modèle sur les boucliers dits béotiens ou argiens, à échancrures latérales. C'est seulement dans deux ou trois de ces plats que le pied qui les supporte

est assez élevé[1]. Comme coupes à boire, on ne trouve ici que des bols à deux anses, pareils à ceux que nous avons rencontrés à Naucratis (fig. 210) et le cantharos (fig. 211). Rien qui annonce la *kylix* des potiers attiques, cette coupe profonde et haut montée, à laquelle ces maîtres ouvriers finiront par donner une si rare élégance.



209. — Plat. Louvre. Salle A. 309. Pottier. *Vases antiques*, I, pl. XII.

Dans ce qui nous reste de la céramique rhodienne, on rencontre partout, quel que soit le décor, les divers types que nous avons signalés ; mais il en est autrement du décor. Celui-ci est loin de présenter partout cette même uniformité. En ce qui le concerne, de certains vases à d'autres, il y a des différences notables, pour l'emploi de la couleur, pour le choix des thèmes, et aussi pour le mode de distribution des figures dans le champ. C'est en tenant compte de toutes ces différences que, dans l'ensemble de l'œuvre des céramistes rhodiens, on peut distinguer deux styles dont les particularités témoignent des variations que le goût a subies dans cette île, d'un atelier à un autre, pendant le cours du siècle d'où datent tous ces vases. Pour désigner ces deux styles, nous ne saurions proposer d'autres termes que ceux-ci : *premier* et *second style de Rhodes*.



210. — Bol. Louvre. Salle A. 290. Pottier. *Vases antiques*, I, pl. XI.

1. Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. LIV.

C'est par la comparaison et par l'étude des vases que nous chercherons à définir chacun de ces termes.

Ce qui caractérise tout d'abord les vases de ce que nous appelons le *premier style rhodien*, c'est la multiplicité des compartiments entre lesquels le décorateur répartit ses ornements et ses figures. Dans les œnochoés, toute la surface externe est divisée en zones plus ou moins hautes qui, du pied au col, s'étagent les unes au-dessus des autres



211. — Cantharos. Louvre. Salle A. Longperier. *Musée Napoléon III*, pl. LII.

(fig. 212). Pour ce qui est des plats, la différence de forme y nécessite un autre arrangement des cadres. On retrouve dans ces plats les zones parallèles; mais c'est de la circonférence au centre qu'elles se succèdent, toujours dans la bordure (fig. 209) et parfois dans le milieu même du disque (fig. 208). Ce qui, plus souvent, meuble la partie médiane de ce champ circulaire, c'est une image isolée, celle d'un animal, plus rarement celle de l'homme. Cette image n'occupe d'ailleurs pas tout l'espace libre. Elle est cantonnée dans les deux tiers environ de cet espace, le tiers qui reste étant séparé du champ princi-

pal par une bande transversale que dessine une tresse ou un méandre. Dans ce champ secondaire on rencontre divers motifs, ici un espadon et une fleur de lotus (fig. 213), ailleurs des folioles rayonnantes (fig. 214). Partout, sur les plats comme sur les œnochoés, le peintre a semé autour de ses figures des motifs linéaires, de plus petite dimension, tels que rosaces et demi-rosaces, volutes simples ou accouplées deux à deux, losanges, rectangles piqués de gros points noirs.

Cette poussière d'ornements linéaires semés dans le champ comme à mains ouvertes, c'est un reste, c'est un souvenir du style mycénien et plus encore du style géométrique. Celui-ci, plus pauvre de motifs que son devancier, a poussé plus loin que lui l'*horreur du vide*. Pour garnir les surfaces de ses vases, il a dû compliquer à outrance ces froides combinaisons de lignes et en a fait un usage plus large encore. Par l'habitude qu'il a gardée d'avoir recours à ce remplissage, le premier style rhodien se rattache donc aux deux styles qui, avant lui, ont régné dans toute l'étendue des terres que baigne la Méditerranée; il s'annonce comme leur héritier; mais, en même temps, il s'inspire de modèles dont l'influence ne s'était pas fait sentir ou ne s'était fait sentir que très faiblement à ses prédécesseurs. Ces modèles suggestifs, ce sont les ouvrages des arts industriels de l'Orient, des arts de la Chaldée et de la Phénicie. Ce sont les tapis qui se tissaient dans toute l'Asie antérieure; ce sont les étoffes de luxe, où l'aiguille des brodeuses et des brodeurs de la Babylonie semait de brillants et capricieux dessins. Ce sont enfin ces coupes de métal, que décoraient le ciseau et le burin des ouvriers syriens et que les commerçants de Sidon et de Tyr ont répandues sur tous les rivages de la Méditerranée.

C'est à ces tapis et surtout à ces *peplos* et à ces manteaux chargés de broderies [1], ainsi qu'aux coupes d'argent et de bronze [2], que le potier rhodien a emprunté le principe des dispositions générales de son décor, lorsque l'éveil du génie ionien vint provoquer une renaissance de la céramique, qui s'était longtemps attardée dans l'indigence et les redites monotones du style géométrique. La tapisserie et l'orfèvrerie lui suggérèrent le parti qu'il prit, celui d'une segmentation systématique du champ en zones parallèles qui, suivant que telle ou telle forme a été donnée au vase où elles s'insèrent, se superposent dans le sens de la hauteur ou s'encadrent l'une l'autre dans le plan horizontal. Ce principe, ce n'est pas celui d'un art qui se soucie d'exprimer des idées

1. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 443-449.
2. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 398, 399, 405-409; t. III, fig. 543-553.



212. — Œnochoe. Louvre. Salle A. *Musée Napoléon III*, Pl. LVII. Hauteur, 0m,36.

ou qui voudrait figurer soit une scène de la vie réelle, soit une scène de pure invention; c'est celui d'un art qui ne vise qu'à amuser l'œil par une suite d'images d'une jolie silhouette et quelquefois d'un aspect étrange, images que le peintre égrène en longues files ou bien qu'il rapproche, deux à deux ou trois à trois, en des groupes d'une ingénieuse variété.

Pour ceux de ses vases dont la forme se développait en élévation



213. — Plat. Louvre, Salle A. Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, fig. 27. Diamètre 0 m. 330.

verticale, ce fut surtout des tapisseries et des tissus brodés que le potier s'inspira. Sur ces œnochoés pour lesquelles il paraît avoir eu une prédilection marquée, il ne mit jamais autre chose que les défilés d'animaux réels ou factices.

Par sa forme même, le plat conviait le peintre qui en avait la charge à modifier cet arrangement. Là, les bordures se prêtent bien encore à la continuité du décor processionnel; mais le médaillon central que circonscrit cette ceinture semble appeler une figure isolée, qui s'empare de ce champ libre, qui s'y espace et s'y développe à

l'aise. C'est là le parti auquel le décorateur s'est arrêté pour la plupart de ces plats. Dans ce vide du centre, il a mis ici un sphinx passant[1], là une chimère[2], ailleurs un taureau qui retourne la tête (fig. 215). Peut-être ce taureau personnifie-t-il ici, comme il le fait souvent sur



214. — Plat. Louvre (Salle A). *Musée Napoléon III* pl. LIII. Diamètre 0m,367.

les monnaies, et particulièrement sur celles de la Sicile, un des fleuves ou plutôt un des torrents de l'île. Pour d'autres plats, le peintre s'est moins éloigné du système suivi par les décorateurs des cruches. Dans ces plats, ce qui constitue le décor, c'est une série de bandes concentriques. En voici un où l'une de ces bandes, par sa largeur et

1. Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. LII.
2. *Ibidem*, pl. LIII.

par les élégantes têtes d'oiseau qui s'y dressent entre des faisceaux de traits cunéiformes, prend vraiment plus d'importance que le motif du milieu[1]. Celui-ci n'est plus qu'un fleuron fait de pétales rayonnants (fig. 215). C'est certainement les coupes historiées plutôt que les tapisseries qui ont fourni aux peintres des plats le plan de leur décor et les coupes de métal nous offrent les mêmes variantes de la disposition d'ensemble que les plats d'argile. Il y a des coupes où l'ouvrier, renonçant à tirer parti du médaillon central pour y placer une figure ou un groupe de figures, ne l'a meublé que d'une rosace ou d'un semis de rosaces[2].

Les premiers potiers rhodiens ont peut-être pris aux tentures asiatiques autre chose encore que les éléments mêmes de leur décor. On peut se demander si ce ne serait pas aussi ces tapisseries qui leur auraient suggéré le choix du ton qu'ils ont adopté, dans leurs cruches, pour leurs fonds de tableau, celui de cet engobe qui devait être, dans sa nouveauté, d'un blanc un peu crémeux et qui, par l'action du temps, a pris, dans les vases les mieux conservés, une teinte tantôt ambrée, tantôt, par places, légèrement olivâtre. Le ton de cette couverte rappelait la blancheur atténuée de la laine écrue ou la blancheur plus vive des tissus de lin fraîchement lavés. C'était sur fond clair que, le plus souvent, comme aujourd'hui encore dans les tuniques des femmes albanaises ou valaques, devaient être exécutés les dessins de ces broderies qu'excellait à tracer la main agile de ces esclaves syriennes, « sachant les beaux ouvrages », dont l'adresse est vantée par Homère[3]. Aux fils noirs ou gris, l'aiguille mêlait les fils qui brillaient de l'éclat de la pourpre dont ils s'étaient imprégnés dans les cuves des teinturiers phéniciens. Ce mélange des couleurs sombres et des couleurs vives, le pinceau du peintre l'imite et l'obtient sur l'argile, par l'emploi des rehauts violets qu'il pose sur le brun ou sur le noir de ses figures, ainsi que par les réserves qu'il y ménage en certains endroits et qui laissent apparaître le blanc du fond. Le vase que nous avons reproduit avec les couleurs de l'original (pl. XIX) devait plaire pour les raisons mêmes qui faisaient rechercher par les Ioniens les chefs-d'œuvre de broderie qui leur étaient apportés par les cara-

1. Ailleurs, dans une autre coupe qui ressemble beaucoup à celle que nous avons reproduite, ce sont des têtes de biche que l'on retrouve ainsi au pourtour (*Musée Napoléon III*, pl. LIV, en bas).

2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 482, 548, 552.

3. ἀγλαὰ ἔργα εἰδυῖαι (*Odyssée*, XV, 418). Cf. *Iliade*, VI, 289.

vanes d'outre-Euphrate ou par les navires phéniciens. C'est, de part et d'autre, le même effet, autant que le permet la différence des matières. C'est, sur l'argile comme sur la toile, la même succession d'images qui charment le regard sans imposer aucun effort à l'esprit, c'est la



215. — Plat. Diamètre $0^m,31$. Louvre, Salle A. *Musée Napoléon III*, pl. LIV.

même juxtaposition de tons sobres et francs, mariés d'une heureuse façon en une harmonie douce et gaie.

Il vint pourtant un moment où, peut-être sous l'influence d'autres modèles étrangers, le peintre céramiste se lassa de répéter toujours les mêmes silhouettes qui n'éveillaient aucune pensée dans l'intelligence. Dès la fin du septième siècle, les vases corinthiens avaient commencé à paraître sur tous les marchés de la Méditerranée et, comme les fouilles

l'ont prouvé, ils étaient arrivés jusqu'à Rhodes. De lui-même ou par la vertu de cette suggestion, le potier conçut l'idée d'un décor dont le principe serait différent, d'un décor où il y aurait un sujet, un sujet dont le sens, perçu par l'esprit, y laisserait un souvenir. Ce nouveau système de décoration, ce fut sur des vases du type de l'amphore qu'il en fit l'essai et ce sont ces amphores qui représentent ce que nous appelons le *second style rhodien;* mais il y a, dans cet essai, toute la timidité d'un début. Le thème n'est encore là que d'une extrême simplicité. Sur une de ces amphores, on voit un homme à tête de lièvre (fig. 216), et, sur une autre, un homme à tête et à pattes de lion (fig. 217)[1]. Tous deux sont en course. On a peut-être là l'image de génies auxquels la superstition populaire prêtait, à Rhodes, ces traits bizarres. Sur une autre amphore de même provenance, c'est un sujet de fantaisie que l'on rencontre, une chasse au lièvre (fig. 218). Enfin, comme on l'a pensé, peut-être convient-il d'attribuer la même origine, d'après l'ensemble de la facture et le caractère de l'ornementation, à une amphore de provenance inconnue qui appartient au Musée d'Altenburg[2] (fig. 219). Si l'on accepte cette attribution, qui paraît très vraisemblable, le peintre rhodien aurait fini par user de la figure humaine pour décorer ses vases. Là, tout



216. — Amphore. Hauteur 0m,35. Louvre, Salle A. *Musée Napoléon III*, pl. LIX.

1. Cette amphore ne provient pas des fouilles de Salzmann. La provenance en est incertaine ; mais, par sa forme et par son décor, elle ressemble assez à la précédente pour qu'il y ait tout lieu de l'attribuer à Rhodes.

2. Boehlau (*Aus ionischen*, etc., p. 56) range cette amphore parmi ce qu'il appelle les *vases samiens*. Or presque tous ceux qu'il met dans cette catégorie sont, d'après ses propres indications, des vases de Camiros, de ce que nous nommons le second style.

autour de la panse, dans le spacieux champ clair qui en occupe le milieu, entre une guirlande de feuilles d'eau et un méandre, on a l'image d'un *Komos*, d'une de ces danses folles qui suivaient le festin. De jeunes hommes nus, sans autre vêtement qu'un caleçon autour des reins, bondissent avec des gestes de joie, auprès d'un grand *dinos* posé sur un support, auprès du large bassin où ils ont puisé l'ivresse qui les transporte. Devant ce vase, un musicien qui joue de la double flûte. Une *œnochoé* est posée à terre. Deux des danseurs tiennent une cruche de la main droite. Les autres jouent avec les coupes que leurs camarades vont bientôt remplir à nouveau. Le dessin est loin d'être correct; mais les mouvements sont justes et vifs. Il y a, dans toutes les attitudes, un entrain qui donne bien l'impression d'une scène de délire bachique.



217. — Amphore. Hauteur 0m,33. Louvre. Salle A. *Musée Napoléon III*, pl. LIX.

Qu'il faille ou non porter ce vase curieux au compte d'un atelier de Camiros, les amphores pour lesquelles cette provenance est certifiée suffiraient à montrer combien les partis que prend alors le céramiste diffèrent de ceux auxquels il s'était arrêté tout d'abord. Dans les vases du premier style, l'ornementation est diffuse et continue, également répandue sur toute la surface de la pièce. Au contraire, dans les vases du second style, l'artiste, tout faible que puisse paraître l'intérêt du thème qu'il a choisi, cherche à appeler l'attention sur ce thème

et, à cet effet, il l'isole. Tantôt il se contente de ménager sur la panse un grand vide au milieu duquel l'image prend toute sa valeur (fig. 216).



218. — Amphore. Hauteur 0m,40. Musée britannique. Boehlau, fig. 22.

Dans ce champ libre, aux deux côtés du génie à tête de lièvre, rien que deux amples palmettes à volutes qui, malgré leur élégance, ne retiennent pas l'œil du spectateur. Sur une autre amphore, le champ est encore plus dégarni. Le peintre y a mis un cygne qui reploie son col en arrière. Sous chaque anse, une palmette à deux enroulements accostés d'une feuille en fer de lance (fig. 220). Ces ornements végétaux, palmettes et fleur pendante de lotus, tiennent un peu de place sur l'amphore de la chasse au lièvre



219. — Boehlau, *Aus ionischen*, etc., fig. 28.

(fig. 218); mais, là même, ils laissent dégagé tout le haut de la panse, où l'on voit le chien lancé aux trousses du lièvre.

Dans toutes ces amphores, le peintre, attentif à dégager la panse, ne s'est point interdit de décorer le col qui, dans cette sorte d'organisme que constitue le vase, a son existence et son rôle à part. Souvent il s'est contenté de mettre là un méandre ; mais, dans le vase de la chasse, il a compliqué davantage la parure du col. Il y a dessiné deux grands yeux dont l'énorme prunelle se détache en noir entre des paupières très relevées à leur bord externe. C'est là une sorte d'idéogramme qui joue le rôle d'un talisman, comme le phallus sculpté aux portes des villes. Dans tous ces vases, à la jointure du col et de l'épaule, le pinceau a tracé une guirlande de fleurs épanouies ou de boutons qui, par la place qu'elle occupe, rappelle un collier tombant sur une gorge de femme.



220. — Amphore. Louvre (Salle A. 328). Hauteur 0m,30 (Pottier, *Vases antiques*, II, Pl. XIII).

Ailleurs, par exemple dans l'amphore du génie à tête de lion (fig. 217), le peintre a marqué plus nettement encore son désir de faire un sort à l'image. Celle-ci, comme dans les *situlæ* de Daphnæ (fig. 187), est enfermée dans une sorte de métope, dans un compartiment qui, par sa couleur plus claire, tranche sur la teinte très foncée dont est revêtu le reste du vase. De cette façon, le résultat cherché était obtenu, mais au prix de quelque dureté. L'aspect général était un peu triste.

Du moment où il comprenait ainsi le décor, le peintre ne devait pas continuer à encombrer le champ, à y prodiguer ces ornements linéaires qui, jusqu'alors, y pullulaient comme champignons en forêt. Pour que ce champ se prêtât à la présentation de l'image il devait le nettoyer, le débroussailler, si l'on peut ainsi parler. C'est ce qu'il a fait pour ses amphores. Il n'y a plus mis, autour du motif principal,

que ces légères palmettes qui, posées à distance, accompagnent la figure sans la priver d'air. Dans ces conditions, ce n'est pas sans quelque surprise que l'on étudie le décor de deux plats trouvés à Camiros par Salzmann. L'un d'eux représente le combat d'Hector et de Ménélas qui se disputent le cadavre d'Euphorbos (fig. 221) et l'autre paraît figurer Persée fuyant devant les Gorgones (fig. 222). Par le



221. — Plat. Diamètre 0m,38. Musée britannique. Salzmann, *La nécropole de Camiros*, pl. LIII.

caractère des tableaux dont ils se parent, ces deux plats sont ce qu'il y a de plus avancé dans la céramique rhodienne, ce qui fait le mieux prévoir l'évolution que se prépare à accomplir le céramiste ionien. Le céramiste auquel nous devons ces deux plateaux a fait un grand pas en avant, lorsque, pour piquer, chez ses clients, une curiosité que tant de répliques monotones avaient un peu fatiguée, il s'avisa de chercher ses sujets dans le répertoire de ces aèdes dont les chants égayaient les banquets des princes et les fêtes religieuses de la cité,

dans le riche trésor de ces mythes que diversifiait à l'infini une poésie née aux rives ioniennes. De ce fait, ces deux tableaux ressortissent à la seconde école rhodienne, à celle dont le pinceau ne borne plus son ambition à rivaliser avec la navette et l'aiguille des tisserands et des brodeurs de l'Asie.

Ceci posé, on a peine à s'expliquer que le peintre ait accumulé là, autour de ces personnages qu'il prenait tout vifs à l'épopée, ces ornements morts, carrés, losanges, rosaces, croix gemmées, legs démodé d'un autre âge. Dans la scène de bataille, à première vue, ce fouillis d'ornements embarrasse le regard ; celui-ci n'y saisit et n'y suit pas d'emblée le contour des trois corps engagés dans l'action. Il s'est produit là une sorte de conflit entre la pensée d'un maître potier hardiment novateur et des habitudes d'atelier dont n'a pas su s'affranchir l'ouvrier exécuteur du décor.



222. — Plat. Diamètre 0m,20. Musée britannique. Salzmann. *La nécropole de Camiros*, pl. LV.

Dans l'ensemble de la céramique rhodienne, ces deux plats occupent une place trop à part pour qu'il n'y ait pas lieu de les décrire avec quelque détail.

Un glacis d'un jaune clair est posé sur le fond du vase d'Euphorbos[1]. Pour les personnages et pour les divers motifs d'ornement qui sont semés dans le champ, trois couleurs ont été employées. Un jaune plus foncé rend le nu des membres. Les cnémides, les cuirasses et le timbre d'un des casques sont teintés de blanc. Un rouge pourpre a servi pour deux des casques et pour le cimier du troisième. C'est un noir franc qui dessine l'orbe des boucliers et les blasons qui les

1. Homère, *Iliade*, XVII. La donnée d'un combat livré au dessus du corps d'Euphorbos entre Ménélas et Hector paraît empruntée à une version du poème qui aurait été un peu différente de celle qui nous est parvenue. Dans notre texte, Ménélas tue bien Euphorbos qui s'apprêtait à enlever le cadavre de Patrocle (v. 9-60) ; mais, quand Hector arrive à la rescousse, Ménélas s'esquive et rentre dans le rang (v. 106-109). Il n'y a pas là combat singulier entre les deux héros à propos de la dépouille d'Euphorbos.

décorent. Auprès des acteurs de la scène sont inscrits leurs noms et, dans celui de Ménélas, il y a un lambda d'une forme ⊦ qui est propre à l'alphabet argien. Sur ce faible indice, on a voulu supposer que le vase en question aurait été exécuté à Argos; mais l'Argolide n'a pas fourni un seul fragment d'une céramique qui ressemble à celle de Camiros[1]. La présence de cette lettre ne s'explique-t-elle d'ailleurs pas par le fait que la ville d'Argos avait fourni une partie des colons grecs qui étaient venus remplacer à Rhodes les Phéniciens[2]? La colonie avait dû garder des relations avec sa métropole; elle lui a peut-être, pendant un certain temps, emprunté l'alphabet dont celle-ci faisait usage dans ses actes publics. En tout cas, la technique est ici pareille de tout point à celle des autres poteries qui ont été recueillies à Camiros. Il n'y a donc pas lieu de séparer le plat en question de ses congénères.

La technique est à peu près la même dans l'autre de ces plats. On se croit fondé à y reconnaître Persée au chien qui l'accompagne, aux ailettes qui s'attachent vers le bas de la jambe, au-dessus de brodequins lacés. La petite corbeille que le coureur tient en main aurait été destinée à recevoir la tête de Méduse, quand le héros vainqueur aurait tué le monstre. Ici et dans l'autre tableau, les proportions des figures sont élancées; les membres sont plutôt grêles. Le trait manque d'accent. On devine que le peintre n'est pas encore très habitué à représenter le corps humain et l'on est tenté de croire que les deux vases sont issus d'un même atelier.

Ici donc, comme dans les amphores ci-dessus figurées, le dessin a un caractère qui n'est pas tout à fait le même que dans les vases du premier groupe. Dans les œnochoés, il se recommande par cette précision un peu sèche où l'on sent l'application ingénue de l'artiste archaïque. Dans les vases du second style, le dessin est plus libre; mais il est un peu lâché. On y sent la facilité d'une main qui, confiante en son adresse, va un peu vite et ne se surveille pas avec rigueur.

Ces vases se distinguent encore par d'autres particularités. Dans les cruches à défilés d'animaux et dans les plats qui y sont apparentés, point de gravure à la pointe. C'est toujours par des clairs ménagés en

1. C'est ce qu'atteste Furtwaengler, sous les yeux de qui avaient passé les fragments de poterie découverts par Waldstein sur le site de l'Héræon d'Argos. Il écarte sans hésiter l'hypothèse de l'origine argienne du plat en question (*Berl. phil. Wochenschrift*, 1895, p. 201).

2. Thucydide, VII, 57.

réserve ou par des touches de blanc que sont indiqués les détails intérieurs de la figure. Au contraire, dans les amphores, c'est de l'incision que se sert le peintre pour dessiner les articulations des membres et toute la musculature (fig. 216, 217, 218).

Enfin, dans les vases du second groupe, nous avons des colorations plus vives et plus variées que dans les vases du premier groupe. Voyez l'amphore du génie à tête de lion (fig. 217). Tout le corps en est noir et, vers le milieu de la panse, sur un fond jaunâtre se détache une figure noire, cantonnée d'une plaque de blanc. Voici encore les deux plats d'Euphorbos et de Persée (fig. 221 et 222). Sur une couverte d'un jaune pâle sont posés quatre autres tons, un jaane plus vif, un rouge pourpre, du blanc et du noir. C'est une sorte d'enluminure. Ce n'est plus la polychromie discrète des œnochoés, où la fermeté des silhouettes noires et de leurs rehauts rouges ést tempérée par les clairs en réserve qui laissent reparaître la blancheur atténuée de la couverte.

Cette étude aura, croyons-nous, justifié la proposition que nous avons faite de distinguer deux styles dans la céramique rhodienne. Le peintre du premier style, élève et émule des tisserands et des brodeurs syriens et lydiens, n'est qu'un décorateur. Comme aujourd'hui encore les merveilleux ouvriers auxquels on doit les tapis de Perse, les châles de l'Inde et les soieries japonaises, il ne songe qu'à charmer la vue par la grâce capricieuse de l'ornement, par l'arrangement symétrique et la multiplicité de figures où se mêlent et se fondent les unes dans les autres, combinées de diverses façons, des formes empruntées à certaines espèces animales.

Cette vie de l'animal, il la rappelle par voie d'allusion plutôt qu'il ne prétend à la représenter fidèlement, dans toute la diversité des incidents et des actions qu'elle implique. Si, là même, il a saisi, avec une intelligente exactitude, les traits caractéristiques de certains animaux, tels que les oiseaux de marais et les cervidés, il les montre toujours comme figés dans les mêmes attitudes. C'est ne leur attribuer, par le fait, d'autre valeur que celle d'ornements d'un genre particulier, d'ornements qui se prêtent à une répétition indéfinie. Dans toutes ces peintures, point de sujet. Au contraire, dans les vases du second style il y a un sujet qui, pour provoquer l'attention, fait le vide autour de lui. Ce sujet, c'est tantôt une figure isolée, et tantôt un groupe de combattants ou de danseurs.

Il est une question qui se pose d'elle-même devant l'historien,

quand il a achevé de dresser cet inventaire. Les vases des deux styles que nous avons essayé de définir sont-ils contemporains? Pour s'expliquer les différences qui les distinguent, suffit-il de supposer qu'il y a eu dans l'île, à une certaine heure, plusieurs ateliers rivaux dont chacun avait sa manière à lui de comprendre et d'exécuter le décor de ses vases? Nous ne croyons pas que cette hypothèse soit celle qui concorde le mieux avec l'ensemble des faits que nous avons signalés. Parmi ceux-ci, il en est qui peuvent sembler n'avoir qu'une médiocre importance et dont il convient pourtant de tenir compte. Les vases du second groupe sont les seuls où, pour l'indication de certains détails, le peintre ait mieux aimé se servir du burin que de la méthode des traits réservés ou des traits tracés avec un pinceau chargé de couleur blanche. Or on a des raisons sérieuses de regarder les Corinthiens, habitués à travailler le métal, comme les inventeurs du procédé de l'incision appliqué à l'argile des vases peints[1]. Ce procédé, nous le voyons déjà employé sur ceux de leurs vases qui ont l'aspect le plus archaïque, par exemple sur la pyxis de Charès qui est au Louvre. Au contraire, il n'en est fait aucun usage dans ceux des vases ioniens qui, par la simplicité des données de leur décor, paraissent les plus anciens de tous. Il semble donc que, pour apprendre à manier le burin, le peintre, dans les ateliers de la Grèce d'Asie, ait attendu le moment où les produits de la fabrique corinthienne ont commencé à se placer sur les marchés de l'Ionie. Mais les Grecs de l'Ionie ayant précédé ceux de l'Europe dans les voies de l'art comme dans celles de la poésie, il y a lieu de penser que les fours de Milet et de Rhodes ont flambé longtemps avant que se soient allumés ceux de Corinthe. Lorsque, à la suggestion de l'étranger, le potier rhodien adopta le procédé nouveau, il avait déjà derrière lui tout un passé, celui d'une céramique où le pinceau avait su remplir sa tâche sans faire appel au concours de la pointe sèche.

Ce qui est cependant plus décisif encore, pour le classement chronologique des vases rhodiens, c'est ce que l'on peut appeler la raison psychologique. Dans l'ordre du développement normal de la faculté plastique, les vases où le décor est de pur ornement sont antérieurs à ceux où le décor vise à devenir un tableau, un tableau dont le sujet sera tiré soit d'une fiction poétique, soit des spectacles que la vie quotidienne offre au regard de l'ouvrier. Celui-ci ne s'était pas mis en frais

1. Pottier, dans *Monuments et Mémoires* (fondation Piot), t. I, p. 47.

d'invention, tant qu'il s'était contenté d'emprunter à ses modèles orientaux leurs motifs traditionnels, qu'il transcrivait en les adaptant aux conditions spéciales de son métier, non sans mettre dans l'exécution de ces images les qualités de dessin qui lui appartenaient en propre. Ce qui vint le provoquer à l'effort d'inaugurer un nouveau système de décoration, ce fut la place de plus en plus grande que la poésie et l'art qui s'en faisait l'interprète prirent dans la vie d'un peuple intelligent et sensible, assez passionnément épris de la beauté pour vouloir en mettre partout, jusque dans les moindres des objets que façonnait à son intention la main de l'artisan. Ce fut pour répondre à ce besoin, à ce désir de tous que, dans la Grèce d'Asie comme dans celle d'Europe, le potier s'enhardit à prendre un parti dont l'exemple ne lui avait été donné par aucun de ses devanciers, ni par l'industrie de l'Égypte, ni par celle de la Chaldée. Du vase d'argile, que sa matière et sa forme appropriaient à tous les usages de la vie domestique, il fit ainsi sinon le rival, au moins le complément et comme le reflet des œuvres du grand art; de celles du peintre de fresques et du sculpteur des frises du temple. Comme ces artistes, dans les champs dont il disposait, il fit apparaître les dieux que son peuple adorait et les héros dont les exploits étaient chantés par les poètes. Il y projeta aussi, comme dans un fidèle miroir, l'image des spectacles que la vie grecque, la vie privée et la vie publique de la cité, offraient à son regard curieux. Les vases les plus usuels, l'hydrie et l'amphore, la cruche et la coupe devenaient ainsi les supports d'autant de tableaux dont chacun, avec plus ou moins de bonheur, représentait une scène de la vie réelle ou retraçait quelque épisode de cette histoire idéale et fabuleuse où, pendant de longs siècles, l'esprit grec, qui a pourtant l'honneur d'avoir créé l'histoire, s'est senti plus à l'aise et a trouvé plus de plaisir encore que dans les sévères récits de l'histoire vraie.

En même temps qu'il arrive à cette conception du décor, le céramiste rhodien modifie aussi la composition de sa palette. Deux tons, le noir avec ses variantes accidentelles et le rouge pourpre lui avaient suffi tant qu'il n'avait eu qu'à imiter la tranquille harmonie des étoffes brodées à fond clair; mais voici qu'il entreprend de camper sur l'argile des personnages chez lesquels il devra distinguer les nus des parties du corps couvertes par la draperie et faire ressortir certains détails du vêtement et de l'armure. Alors, à Rhodes comme à Naucratis et ailleurs, il sent le besoin de varier davantage ses tons et de leur donner plus de vigueur. Il emploie le jaune à côté du rouge; il ménage

un dur contraste entre le noir franc et des touches d'un blanc pur. Il prélude ainsi à cette polychromie un peu heurtée que nous rencontrerons dans d'autres séries, sur des vases qui, trouvés en Italie, ne nous disent point où ils ont été fabriqués, mais qui, d'après les caractères de leur technique, paraissent pourtant être issus de quelque atelier ionien.

Si j'ai tant insisté sur la céramique rhodienne, c'est que, de toutes les céramiques ioniennes, elle est celle qui nous est connue par le plus grand nombre de monuments, monuments d'une provenance certaine et dont beaucoup sont très bien conservés. Des différentes fabriques de la Grèce Orientale dont nous avons, jusqu'à présent, constaté ou conjecturé l'existence, celle de Rhodes est la seule dont la production soit représentée, dans les musées, non plus par des fragments épars, mais par une quantité notable de vases entiers ou presque entiers. Grâce à cet apport des cimetières de Camiros, nous avons pu suivre le céramiste rhodien dans toute son évolution, depuis le moment où, au signal donné par l'éveil du génie ionien et à l'aide des modèles orientaux, il se dégage des complications laborieuses du style géométrique pour arriver peu à peu, par un progrès continu, à donner au décor des vases peints ce caractère narratif auquel la céramique grecque devra son originalité.

Si c'est d'après les vases trouvés dans l'île même que nous avons décrit et défini la céramique rhodienne, avec les deux styles que nous avons distingués dans sa production, il y a pourtant lieu de croire que, dès le temps où florissait le premier de ces styles, Rhodes exportait des vases en Sicile et en Italie. Pour dresser, aussi complète que possible, la liste des ouvrages de la fabrique rhodienne qui sont arrivés jusqu'à nous, il y a lieu de porter à son compte certains vases qui proviennent des nécropoles étrusques. C'est le cas pour plus d'un des vases épars dans les musées que l'on a qualifiés de vases milésiens ou samiens et particulièrement pour celui qui appartient à la galerie d'un petit duché saxon et où nous avons reconnu une représentation du *cômos* (fig. 219)[1]. C'est ce que l'on peut affirmer au sujet du vase dit *Vase Lévy*, dont nous avons tenu à donner une fidèle image, parce qu'il nous paraît être le plus bel exemplaire qui soit arrivé jusqu'à nous du type de l'œnochoé rhodienne (fig. 223 et pl. XIX).

Cette œnochoé, c'est le Louvre qui la possède. Il y a tout lieu de

1. Boehlau, *Aus Samischen*, etc., p. 53-69, nº 3, 6, 29, 30.



223. — Œnochoé. Décor de l'épaule du vase. Dessin de Fonseca.

Dans ce dessin, les retouches rouges du corps des animaux sont représentées par un pointillé.

croire qu'elle avait été trouvée en Italie, comme le dit le marchand qui la vendit vers 1855, au peintre Émile Lévy, son premier possesseur. C'était bien avant la campagne de Salzmann; personne n'avait encore fouillé à Rhodes. Ce vase est, en son genre, une œuvre d'art admirable. « Aucun autre exemplaire de cette série rhodienne ne peut rivaliser avec lui pour la solidité de l'engobe, la finesse de l'exécution, la précision du dessin, l'abondance des ornements. Sur l'épaule, motif floral accosté d'oiseaux d'eau, de griffons, sphinx, biches, etc. La panse est divisée en cinq zones d'animaux passants. Trois zones de bouquetins alternent avec deux zones de daims à corps tachetés. Le champ est partout rempli d'ornements géométriques, rosaces, croix gammées, cercles et demi-cercles concentriques. Dans ce décor connu, on découvre des détails ingénieux qui témoignent du plaisir que prenait l'artiste ionien à mettre dans ses tableaux les plus conventionnels des traits qui rappelassent la vie, son imprévu et son infinie variété. C'est ainsi qu'il a rompu la monotonie de son défilé de bouquetins en faisant retourner à l'un d'eux la tête en arrière. Ailleurs ce sont des hirondelles perchées sur la queue des sphinx et des griffons ou bien sur les rosaces éparses dans le champ[1]. »

5. — LES CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA CÉRAMIQUE IONIENNE D'APRÈS LES VASES RECUEILLIS DANS LA GRÈCE ORIENTALE

Avec les fragments recueillis des bouches du Nil aux bords de l'Hellespont, sur toutes les côtes de la Méditerranée orientale, surtout avec les vases de Rhodes, nous avons passé en revue tout ce qui a été retrouvé des céramiques ioniennes dans leur pays d'origine. Si l'on se remémore et si l'on rapproche les uns des autres les faits que l'on a notés au cours de cette recherche, on peut tenter de définir, avec une certaine précision, les caractères qui distinguent la céramique ionienne, considérée dans son ensemble, des autres céramiques grecques, de la corinthienne et de l'attique; on peut se faire une assez juste idée des tendances et du goût qui régnaient dans les ateliers ioniens, au septième et au sixième siècle. C'est en nous reportant à cette définition que nous pourrons décider dans quelle

1. Pottier, *Catalogue*, p. 524.

mesure on est en droit de rattacher à la famille ionienne certains vases qui ont été trouvés ou dans les îles de la mer Égée ou même dans les nécropoles étrusques, soit que l'on regarde ces vases comme fabriqués dans quelque atelier de la Grèce d'Asie et portés au loin par le commerce, soit que l'on y voie les produits d'un atelier dont le chef avait subi l'influence de l'art ionien, en avait adopté les méthodes et les types. Les vases que nous avons examinés jusqu'ici nous serviront de critérium. Ce seront là comme autant de documents authentiques d'après lesquels nous apprécierons les vases *ionisants* que nous rencontrerons semés sur d'autres rivages de la Méditerranée; nous arriverons ainsi à juger du degré de parenté. C'est ce que font les paléographes, quand ils comparent au manuscrit où ils reconnaissent l'*archétype*, comme ils disent, les manuscrits plus récents et d'importance secondaire.

Voici donc ces caractères fondamentaux, tels qu'ils nous paraissent ressortir de l'étude que nous avons entreprise. Pour ce qui est des formes, la céramique ionienne a renoncé à quelques-unes de celles qui étaient en usage à l'époque mycénienne. On ne trouve plus ici ni l'amphore à étrier, ni le gobelet à une ou deux anses, ni la coupe à long pied grêle, ni le cornet ni la gourde. D'autres formes ont été conservées, parce qu'elles répondaient à certains besoins de la vie quotidienne. Telles sont l'amphore et l'œnochoé. L'amphore était jadis très ventrue et très lourde[1]. Ici, elle redresse et rapproche ses flancs. Le pied, l'épaule et le col prennent un contour qui a plus d'accent; les articulations de ce corps d'argile se dessinent plus franchement. Les anses s'élargissent et se détachent de la panse. Tout le galbe du vase devient plus élégant et l'on sent s'esquisser les belles lignes et les heureuses proportions de l'amphore attique du cinquième siècle (fig. 216). Il en est de même pour les vases qui ressemblent à ce que l'on appelle vulgairement la cruche. Dans toute l'œuvre du potier mycénien, je ne sais qu'une aiguière qui, copiée sur quelque pièce d'orfèvrerie, ait une silhouette vraiment agréable à l'œil[2]. Les autres vases de cette catégorie y sont de taille courte et ramassée, de tournure pesante et un peu gauche[3]. L'œnochoé rhodienne, avec son bec trilobé, son col court, sa gracieuse anse en volute surplombant l'embouchure et sa large panse, ne laisse pas grand'chose à désirer

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 461, 466, 479, 485.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 486.
3. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 430, 457, 465, 470.

(fig. 224). Il suffira de légères retouches pour atteindre, un peu plus tard, en ce genre, à une forme parfaite. Un type que l'on voit paraître ici pour la première fois, c'est celui qui est comme l'esquisse du *lécythe*, un flacon allongé, muni de deux petites anses (fig. 225). Enfin, voici encore un modèle nouveau qui paraît avoir été particulièrement en faveur dans les ateliers de Rhodes. C'est celui de ces plats, avec bordure historiée et sujets de milieu, dont beaucoup d'exemplaires ont été fournis par Camiros et que nous avons retrouvés à Myrina et à Cnide (fig. 215). Un type qui paraît avoir été très goûté à Naucratis, c'est celui du bol (fig. 193). Il y a aussi des coupes peu profondes, qui sont parfois très richement ornées. Il suffit de rappeler celle où une tête de femme, modelée en relief, décore les anses là où elles se rattachent au vase (fig. 192).

Ce qui, plus et mieux encore que ces innovations plastiques, caractérise la céramique ionienne, c'est le parti qu'elle a pris pour l'emploi de la couleur. L'ouvrier, sans doute après une première et légère cuisson, étendait sur la terre une couverte très mince, d'un blanc crémeux ou d'un jaune pâle, qui bouchait les pores de l'argile et ménageait ainsi au peintre des surfaces lisses sur lesquelles pourrait courir son pinceau. Sur cet enduit, on peignait avec deux tons, le noir, qui donnait l'ensemble de la silhouette, et un rouge vineux, qui servait à marquer les détails de la musculature, du costume et de l'armure. C'est là, avec une palette plus pauvre, la méthode même de la fresque.

L'effet des images sur le fond est donc ici à peu près le même que dans la fresque. Si c'est dans les tentures orientales que les plus anciens des potiers de l'Ionie ont pris leurs motifs floraux et leurs défilés d'animaux réels et factices, ce qui leur a suggéré l'idée et le goût de leur couverte claire, c'est peut-être la blancheur du fond des étoffes brodées; mais c'est aussi celle de l'enduit sur lequel, dans les édifices de la cité, s'enlevaient les figures des tableaux du peintre d'histoire.

Nous avons cru pouvoir conjecturer, d'après divers indices, que la couleur des peintures murales, en Ionie, était plus vive et plus variée que celle des peintures du même genre que traçait, vers le même temps, le pinceau des artistes de Corinthe et de Sicyone[1]. Il y avait déjà comme un reflet de cette polychromie et de son agrément dans le décor des œnochoés rhodiennes, où le brun des images, avec ses rehauts d'un rouge vineux, se détachait sans violence sur la douceur

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 218-220.

tranquille du fond ; mais ce fut sans doute pour suivre de plus près encore les exemples donnés par la peinture monumentale que le céramiste, un peu plus tard, ajouta d'autres tons à sa palette, y mit le jaune à côté du rouge et du violet, puis que, sur le noir, il prodigua les touches de blanc (fig. 191). La même tendance se manifeste dans le soin qu'il prit, par endroits, de couvrir d'une couche de noir franc les surfaces internes des vases dont l'extérieur était revêtu d'un glacis



224. — Œnochoé. Hauteur 0m,35. Louvre. Salle A, 315. Pottier, *Vases antiques* I, pl. XII.



225. — Amphore à panse allongée. Hauteur, 0m,25. Louvre. Salle A, 334. Pottier, *Vases antiques* I, pl. XIII.

clair. Sur ce noir, il projetait des ornements exécutés en rouge et en blanc. Il prenait plaisir, on le devine, à ce contraste et à cette diversité des teintes, à cet aspect fleuri que n'offrent ni les vases corinthiens ni les vases attiques.

Si le glacis rendait le service de donner aux vases ioniens quelque chose de cette riante fraîcheur et de ce brillant que, chez d'autres peuples, les céramistes ont tenu à répandre sur toute leur œuvre, il avait un défaut grave : il manquait de solidité. Ce n'était pas, comme dans notre faïence, un émail que le feu liquéfie et fixe sur l'argile. Fait d'une matière pulvérulente, cet enduit, après la cuisson même, n'avait

avec la terre qu'une faible adhérence : sous l'action de l'humidité, il s'en détachait facilement et, en tombant, il emportait avec lui les couleurs auxquelles il servait de dessous. Les potiers grecs n'ont jamais bien su parer à cet inconvénient de la peinture sur couverte blanche. Quand ceux d'Athènes, au cinquième siècle, ont appliqué cette méthode à leurs lécythes funéraires et à des coupes dont quelques-unes sont des merveilles, ils n'ont pas mieux réussi dans cette entreprise.

Étant donnée la valeur que prenait, sur la teinte pâle du champ, la moindre ligne noire, on comprend que le peintre ait incliné à tirer du tracé de ces lignes tous ses moyens d'expression. Il a senti ce qu'avaient d'imparfait et de disgracieux, comme images de la vie, ces silhouettes opaques, en ombres portées, dont se contentaient les potiers du Dipylon. Elles lui ont paru mal se prêter à rendre les inflexions de la forme, la rondeur du torse et les souples articulations des membres. Il a donc pris le contre-pied du mode de transcription qui avait prévalu en Europe après l'invasion dorienne et il a volontiers représenté par un simple dessin au trait soit des figures entières, soit des parties de figures; c'était un exemple que lui avaient parfois donné les artistes mycéniens[1]. Sur les sarcophages de Clazomènes, nombre de figures d'hommes et d'animaux sont exécutées tout entières au trait noir, sur la couverte blanchâtre[2]. De même, dans les vases rhodiens, la tête et les pattes des animaux ne sont souvent indiquées que par de simples lignes qui en cernent les contours et en précisent parfois certains détails intérieurs, tandis qu'une teinte foncée est étendue sur tout le corps (fig. 213). Alors même, d'ordinaire, le peintre n'a pas consenti à laisser cette masse centrale dans une vague indétermination, à n'y rien mettre qui accuse soit les teintes variées de la robe, soit celles de ces allongements, de ces rétrécissements et de ces épaississements du tronc qui différencient les espèces. Voici comment il arrive à noter ou tout au moins à rappeler ces particularités distinctives, celles de la couleur et celles de la forme : dans le noir qui remplit tout le dedans de la silhouette, il a ménagé des vides où l'engobe blanc reste à découvert. Ces vides, ce sont parfois des taches irrégulières qui représentent celles dont est mouchetée la peau de certains cervidés; ce sont ailleurs d'étroites languettes jetées là comme des lumières qui modèlent le

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 465, 467, 474, 476, 486, 490, 491, 493, 496.

2. Louvre, Salle A, 311, 321, 330 *bis*. Dans un fragment de Naucratis, c'est par des touches de blanc et non par des traits en réserve qu'est indiquée, chez le lion, l'articulation de l'épaule et de la cuisse (*Journal of Hell. St.*, 1887, pl. LXXIX, notre figure 196).

torse ou qui dessinent les attaches des membres. C'est là ce que l'on appelle la méthode des *traits en réserve*.

Ce mode de travail avait ses difficultés. C'était au prix seulement d'une rare sûreté de main que le peintre réussissait à obtenir ces blancs en épargne, dont il avait dû prévoir d'avance la place et les dimensions; aussi eut-il parfois recours à un expédient qui lui donnait à peu près les mêmes effets. Dans quelques vases de Naucratis et de Rhodes l'artiste, pour se ménager les notes claires dont il entend ne point se priver, a substitué aux traits réservés des touches de blanc posées sur l'argile[1]. Il a d'ailleurs fait surtout usage de ce procédé pour des parties secondaires du décor, pour les motifs d'ornement.

Ce moyen n'était pas le seul dont le peintre disposât pour insérer dans le champ de la silhouette le détail interne, les accents qui font tourner la figure. Ces accents, le céramiste ionien les demandait au jeu du pinceau; mais, dans d'autres ateliers, on s'y était pris, pour se les procurer, d'une autre manière. On avait imité les procédés de l'orfèvre et du bronzier, ceux qu'ils emploient pour parfaire la décoration de la pièce qui est sortie du moule ou qui a été façonnée au marteau. Le potier avait appris à manier la pointe du ciseleur et, de même que celui-ci grave sur le métal, il avait gravé sur l'argile, poussant ses tailles à travers l'image. Celles-ci, partout où elles entamaient la couleur, faisaient reparaître le jaune ou le rouge de l'argile. C'est ce que l'on appelle la méthode des *traits incisés*. On ne sait où en a été tenté le premier essai; mais ce qui en fit le succès, c'est qu'elle était plus expéditive que celle du trait réservé. Elle n'obligeait pas, comme celle-ci, le peintre à surveiller sans cesse son pinceau, pour éviter d'irréparables empiétements de la couleur; elle lui permettait de le laisser courir plus librement sur les flancs du vase. Une fois l'image coloriée tout entière, l'ouvrier la reprendrait, armé d'un autre outil, pour y mettre, à son gré, plus ou moins de ciselure.

C'est cette commodité du travail et sa rapidité qui firent que les Corinthiens s'empressèrent d'appliquer ce procédé à tous les vases qui sortaient de leurs fours. Les Corinthiens ont été surtout des industriels et des marchands qui tenaient à produire vite pour vendre beaucoup. Quant aux Ioniens, bien plus artistes dans l'âme, ils aimaient trop la couleur pour se complaire à une méthode qui tendait à en éteindre les vivacités et à en atténuer les contrastes. Dans les œnochoés rhodiennes à zones d'animaux, il n'y a nulle part de traits incisés; il n'y en a pas davantage dans la série des plats de même origine et de

même style, non plus que sur les sarcophages de Clazomènes, même sur ceux qui paraissent être les plus récents. Ce procédé répugnait au goût ionien. Si la pratique des ateliers a fini par l'admettre, en Ionie, c'est seulement après que le commerce eut introduit dans cette contrée les produits de la fabrique corinthienne; ceux-ci sont représentés, dans les fouilles de Camiros, par beaucoup de vases, petits et grands. Peu à peu, l'ouvrier ionien s'est laissé tenter par les facilités que lui offrait ce mode d'exécution, mais l'usage qu'il en a fait reste d'ordinaire assez discret. C'est ainsi que dans les fragments de plats de style rhodien qui ont été trouvés à Larissa, c'est par des blancs d'épargne qu'est modelé le corps des animaux, tandis qu'il y a des lignes incisées dans les rectangles noirs qui ornent la bordure (fig. 206)[1]. Sur une œnochoé de provenance rhodienne, il y a deux zones superposées d'animaux passants. Dans celle d'en haut, le décor est à silhouette opaque et à traits incisés; dans celle d'en bas, il est à traits réservés[2]. A la longue, il est arrivé que le céramiste ionien emploie à la fois, dans une même pièce, tous les procédés dont il trouvait des exemples dans les types très divers que lui avait fait passer sous les yeux l'activité toujours croissante des échanges. C'est le cas pour un plat de Naucratis.

« Ce plat porte à l'intérieur une figure de sphinx dont le corps est en noir opaque, dont la tête et les pattes sont au trait noir sur le fond de couverte blanche. Les masses de la chevelure, les écailles sur la poitrine et quelques menus détails musculaires des pattes sont incisés; d'autres sont réservés. Enfin les oves du pourtour et certains traits de l'aile se détachent en blanc. Il y a là quatre ou cinq techniques qui représentent les essais accumulés pendant plusieurs siècles (silhouette noire, trait noir sur fond clair, trait blanc sur fond noir, traits réservés, traits incisés). Cette espèce d'incohérence et de complication montre qu'il était temps d'adopter une méthode unique et simple[3]. » Les Corinthiens d'abord, les Attiques ensuite y pourvoiront.

1. Boehlau, *Aus Ionischen*, etc., p. 86-87.

2. Cecil Smith, *Early paintings of Asia Minor*, p. 185-187 et fig. 3 (*Journal of Hell. St.*, 1885). Furtwaengler, *Jahrbuch des deut. Inst.*, 1886, p. 139, n° 2939. Pottier a publié un cratère du Louvre où le décor témoigne du même mélange des deux procédés (*Cratère grec de style corinthien et rhodien* dans *Monuments Piot*, t. I, p. 43-46 et pl. IV); mais c'est en Italie que ce vase a été découvert. Pottier le croit de fabrique corinthienne; Furtwængler le regarderait plutôt comme issu d'un atelier ionien.

3. Pottier, *Catalogue*, p. 502-503. Même juxtaposition de traits blancs posés sur le noir et de traits incisés dans un *dinos apode* du Louvre (Pottier, B. C. H. 1893, p. 423-426, fig. 1).

Si le plaisir que l'œil prenait, en Ionie, aux oppositions et aux harmonies de la couleur a porté là le peintre à ne faire du trait incisé qu'un faible et tardif usage, il l'a, en revanche, poussé, dès le début, à beaucoup compter, pour l'effet général de son décor, sur ces retouches d'un rouge vineux qui se marient également bien au noir des figures et au jaune de l'engobe. Ces rouges n'ont pas été posés sur le noir, ils remplissent des vides qui ont été préparés pour les recevoir. C'est une variante de la méthode des traits en réserve.

Si, de l'étude des procédés d'exécution et de coloration, on passe à celle du choix et de la distribution des motifs, voici l'impression que l'on a tout d'abord : cette céramique, celle surtout des œnochoés rhodiennes et des grands plats qui leur tiennent compagnie, offre sans doute beaucoup de non encore vu à qui l'aborde en sortant d'une salle de musée que remplissent les poteries de Cnosse et de Mycènes; mais il y a pourtant, entre elle et la céramique crétoise ou mycénienne, des ressemblances qui ne peuvent être l'effet d'une simple rencontre. Au rôle que jouent, dans ce décor, les éléments anciens et traditionnels, on devine qu'il y a eu là transmission de certaines formes et, d'un art à l'autre, filiation directe, mais une filiation qui a laissé à l'esprit de l'artiste assez de liberté pour qu'il ait pu faire une large part à l'invention et au progrès. Dans la poterie de Rhodes, de Naucratis et de Daphnæ comme dans la poterie dite mycénienne, la figure humaine n'apparaît que par exception. Dans les zones superposées des aiguières, au fond des plats et sur le flanc des amphores, on ne voit guère que des figures de quadrupèdes et d'oiseaux. Il semble que ce soient donné là rendez-vous tous les favoris de l'artiste mycénien. C'est le lion, le taureau et le bélier, le daim et les biches, les bouquetins aux longues cornes recourbées. Tous ces animaux domestiques et ces fauves sont ceux que le sculpteur de l'âge achéen a représentés sous les aspects les plus variés dans ses ivoires et ses intailles. C'est surtout les canards, les cygnes, les oies sauvages, qui devaient foisonner alors sur les vastes marais et dans l'estuaire des fleuves. Ces palmipèdes ont ici les mêmes poses que dans ces premiers essais de la peinture céramique; leur corps y a le même galbe, un contour très simplifié, mais où le caractère général de la forme est saisi avec beaucoup de justesse[1]. Il y a pourtant une différence à signaler. On ne retrouve pas ici cette flore et cette faune marine qui donnent à l'œuvre

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 474, 489-491, 498.

du décorateur mycénien et notamment à celle du céramiste une physionomie si étrange[1]. Point d'algues attachées au rocher et courbées par le flot[2]. Point de mollusques céphalopodes étalant en tous sens les membranes qui leur servent de pinces, de nageoires et de voile. Nulle part le poulpe, la seiche et l'argonaute[3]. Dans les peintures des vases ioniens, il n'y a plus que le poisson, pour représenter tout le peuple des habitants de la mer. Sur un plat de Camiros, on a cru reconnaître l'espadon (fig. 213)[4].

L'art ionien n'a donc plus la même prédilection que son devancier pour les formes inférieures de la vie animale, pour ces paysages sous-marins qui rappellent ceux que nous offrent nos aquariums. Entre le temps où florissait la civilisation achéenne et le temps où celle de l'Ionie prit un essor si hardi, certaines images avaient passé de mode; mais si, par une naturelle évolution de son goût, l'artiste en était venu à concentrer son effort sur l'étude et la transcription de formes plus nobles que ne l'étaient celles des cryptogames et des mollusques, il n'en a pas moins gardé fidèlement toute une part du legs de son prédécesseur. Il aime à répandre dans le champ, entre les figures, des ornements de plus petite dimension, quelques-uns dérivés, par voie d'adaptation systématique, des formes de la plante, la plupart empruntés à ces combinaisons de lignes où se complaît le *style géométrique*. Comme exemple de ces survivances, il suffira de citer les guirlandes de feuillage qui courent sur la panse ou qui s'enroulent autour de l'attache des anses, ainsi que la palmette en forme de raquette droite ou d'éventail, les rosaces de toute sorte et les étoiles qui rappellent de plus ou moins loin les fleurs, rosacées, radiées ou crucifères, qui en ont suggéré la première idée. Dans l'ordre des dispositions purement linéaires, c'est les crochets en virgule, les triangles recoupés ou opposés par le sommet, les losanges, les cercles concentriques, les spirales plus ou moins complexes, les méandres, les croix gammées, un ornement cordiforme aux deux volutes affrontées qui, à Mycènes, se rencontre à la fois dans les peintures murales et sur maints objets d'or et d'ivoire[5], enfin l'imbrication, qui imite l'arrangement régulier des écailles qui couvrent le corps des poissons ou des reptiles.

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 922-934.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 436, 485-487.
3. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 436, 473, 484-489, 491-492.
4. Longpérier, *Musée Napoléon III*, texte de la pl. LIII.
5. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 222-225.

Certains de ces derniers motifs se rencontrent aussi dans le répertoire des ornemanistes de la période intermédiaire, de celle que nous avons définie par la rigueur avec laquelle s'y imposa au burin et au pinceau, dans toute l'Europe orientale, pendant deux ou trois siècles, un style qui paraît si fort se complaire à des jeux de points et de lignes, de lignes droites et de lignes courbes, qu'il en oublie le monde de la vie. Il y a pourtant une distinction à faire. Dans les vases mycéniens, ces motifs linéaires sont loin d'avoir la même importance que dans les ouvrages de tout genre qui ressortissent au style dit *géométrique*. A Rhodes comme à Mycènes, au lieu de s'étaler en maîtres et de prendre toute la place, ils servent seulement à meubler les vides. Tandis que sur les flancs des vases du Dipylon leur raideur innée affecte jusqu'aux formes vivantes qui font leur apparition dans ces peintures, ici c'est l'effet contraire qui se produit. Dans la céramique ionienne comme dans la céramique mycénienne, il est tel motif où un œil non averti pourrait, au premier regard, ne voir qu'une variation exécutée sur un thème abstrait, alors qu'un examen plus attentif y fait deviner, comme principe générateur de l'image, un type organique, le mollusque, la fleur ou le rameau vert, mais le rameau, la fleur et le mollusque simplifiés, arrangés et régularisés par la main de l'ornemaniste.

Ce n'est pas seulement dans la série de ces ornements secondaires, des ornements de remplissage, que se laisse apercevoir le lien qui rattache la céramique ionienne à tout l'art de l'âge achéen. Dans les figures mêmes, il y a des détails significatifs qui attestent l'emploi d'un modèle que l'on s'astreint à suivre jusque dans ses singularités. C'est le cas par exemple pour le sphinx. Dès le douzième ou le onzième siècle avant notre ère, les tribus riveraines de la mer Égée avaient déjà emprunté ce type factice au monde oriental; mais, en se l'appropriant, elles l'avaient modifié. Dans le visage, qu'elles avaient féminisé, elles avaient supprimé la barbiche qui, avec l'*uræus* planté sur le front, donnait à cette forme composite, chez les Egyptiens, le caractère d'une image du roi[1]. En revanche, elles avaient soudé là aux flancs une paire d'ailes, d'ailes dressées en éventail au-dessus du dos[2]. Voici d'ailleurs un trait par lequel le sphinx des ivoires, des bijoux et

1. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 731-732.

2. Le sphinx ailé est très rare en Egypte. Quand il s'y rencontre, les ailes, très longues, ombragent la partie postérieure du corps de l'animal et pendent par derrière (*Histoire de l'Art*, t. III, p. 129 et fig. 74).

des vases mycéniens se distingue de l'original égyptien ainsi que de ses dérivés chaldeens, assyriens et phéniciens : il a sur la tête une sorte de calotte ou de tiare très basse que surmonte et d'où se détache, pour flotter par derrière, une longue et mince banderole[1]. Or il n'y a rien, dans la conception première du sphinx, qui explique cette bizarre coiffure, où l'on ne peut voir qu'une invention du décorateur mycénien. Cette disposition survécut à l'art qui l'avait mise à la mode. Lorsque, dans la Grèce d'Europe, le céramiste et l'orfèvre s'essayèrent à réintroduire la figure du sphinx dans leur décor, ce fut ainsi empanaché que le sphinx s'y montra[2].

Il en fut de même dans la Grèce d'Asie, quand s'y produisit, plus tôt et avec plus d'éclat que sur les rivages occidentaux de la mer Égée, le même mouvement de renaissance[3]. Naturalisé grec depuis plusieurs siècles, le sphinx avait d'avance sa place marquée dans le répertoire du peintre céramiste ionien; il reparut d'abord dans ses ouvrages avec l'insigne dont l'avait doté l'art de la Grèce achéenne. On le rencontre coiffé de cette façon sur quelques vases de Naucratis qui ont un caractère très franchement archaïque (fig. 226)[4]. On ne tarda d'ailleurs pas à sentir que cet ornement n'était pas d'un effet très heureux et l'on y renonça. Dans les meilleurs ouvrages de la céramique ionienne, il n'y a plus vestige de cet appendice. La tête du sphinx n'est parée que d'une longue chevelure qui encadre le visage et qui tombe en une masse épaisse sur la nuque (fig. 212).

Le peintre céramiste ionien n'a donc pas laissé de mettre à profit, pour se constituer un répertoire, ce qui subsistait encore, lorsqu'il se mit à l'œuvre, de la tradition mycénienne; mais, à ce moment, d'autres modèles se sont présentés à lui qui ont contribué dans une plus large mesure à la formation de son goût et de son style. Ces modèles, c'est ceux que lui fournirent les arts des antiques civilisations de l'Orient, l'égyptienne et la phénicienne, l'assyrienne et la lydienne

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 833-834, fig. 416, 417, 418.

2. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 222 et 246, fig. 96.

3. Si nous ne faisons pas entrer en ligne le fragment reproduit dans SCHLIEMANN, *Ilios*, fig. 1567, c'est qu'il nous paraît provenir plutôt d'un vase mycénien que d'un vase ionien. Point d'engobe blanc sur l'argile; la peinture est noire sur fond rouge. Le sphinx n'a pas l'aspect des sphinx des vases rhodiens.

4. Voir aussi *Naukratis*, Partie II, pl. VII, fig. 2, et une amphore trouvée à Cære, mais certainement de fabrique ionienne, dans *Inst. Arch. Rœm. Mitth.*, 1887, pl. VIII. Ernest Gardner atteste que, parmi les fragments de la poterie naucratique que possède le Musée britannique, il y en a plusieurs où le sphinx offre ce trait (*Journal of hellenic studies*, 1887, p. 121).

A Milet, à Éphèse, à Smyrne, dans toutes ces villes où caravanes et navires marchands venaient à l'envi déverser dans les bazars tout ce que produisaient de plus beau les industries étrangères, l'artisan indigène s'inspira des thèmes et des formes que ces ouvrages exotiques offraient à son intelligente curiosité [1]. C'est en s'essayant à imiter ce qu'il voyait là qu'il sentit s'éveiller son imagination. Pour s'assurer qu'il en fut ainsi, il suffit de jeter les yeux sur les vases rhodiens. Par-



226. — Sphinx à panache. *Journal of Hellenic Studies*, 1887, pl. LXXIX.

tout nous y reconnaissons des motifs que nous ont rendus familiers les détours de la longue route par laquelle, des rives du Nil à celles de

1. Pour bien comprendre quelle large part il convient de faire, dans les apports des civilisations orientales et dans l'influence qu'ils ont exercée sur les Ioniens, au commerce de terre, à celui qui, par l'intermédiaire des Cappadociens, des Phrygiens et des Lydiens, mettait les riverains de la mer Égée en rapport avec la Mésopotamie, on fera bien de lire un petit livre très riche de faits habilement résumés et d'idées présentées de façon intéressante, celui qui a pour titre : *Ionia and the east, six lectures delivered before the university of London*, by David Hogarth (8°, Oxford, 1909). Tout un chapitre, le quatrième, *The overland route*, est consacré à l'étude des chemins par lesquels s'opéraient ces échanges entre peuples que séparaient de si vastes étendues de terrains.

l'Euphrate et du Tigre, puis, à travers les plateaux de l'Asie antérieure, nous sommes arrivé jusqu'à la Grèce.

C'est partout le lotus avec ses larges fleurs épanouies et ses boutons fermés (fig. 189, 203, 209, 212). C'est la palmette, dont la première idée a été suggérée par la feuille en éventail des diverses espèces de palmier et qui, en Phénicie et en Assyrie, s'est prêtée à des dispositions si variées (fig. 189, 216, 218). C'est les traits cunéiformes de l'écriture assyrienne que le peintre a employés à meubler ses bordures, de la même façon que parfois, dans nos églises du moyen âge, les artistes de l'Occident ont utilisé, comme ornements, les caractères de l'écriture arabe, ceux que l'on appelle les caractères coufiques (fig. 205, 218). C'est, comme ceinture du col des vases, la tresse, avec un point dans chaque spire, la tresse, dont l'ornemaniste assyrien fait un très fréquent usage pour partager ou pour encadrer ses tableaux (fig. 213, 224)[1].

Pour les figures d'animaux, l'impression est la même. Le lion paraît souvent dans ces tableaux, soit isolé (fig. 201, 211), soit associé à d'autres fauves (fig. 193, 197). Or, à cette époque, si le lion existait peut-être encore dans les parties hautes et les moins peuplées des plateaux de l'Asie Mineure, il ne ravageait plus les campagnes de l'Ionie. L'image qu'en donnent alors en Grèce le ciseau et le pinceau, là même où, comme dans le fragment de Naucratis, elle est le mieux réussie, garde toujours un caractère conventionnel qui en trahit l'origine; sculpteurs et peintres la répètent à satiété telle que la leur montrent les œuvres d'art qui leur viennent des pays, tels que l'Égypte et l'Assyrie, où l'artiste avait l'occasion quotidienne d'étudier sur le vif la conformation et les mouvements des grands carnassiers. Même observation pour la panthère mouchetée, qui se substitue parfois au lion dans ces peintures. Quant aux autres animaux dont le défilé remplit les registres des aiguières et des amphores, cerfs et daims, chèvres, ibex et bouquetins, taureaux et béliers, nous les avons déjà rencontrés, avec cette même attitude de la marche lente et processionnelle, dans les bas-reliefs des tombes égyptiennes[2], sur les vases assyriens[3], sur ces coupes de métal que les orfèvres phéniciens ont colportées et répandues sur tous les rivages de la Méditerranée[4]. A ces hôtes des halliers de la

1. *Histoire de l'Art*, t. III, pl. XIII et XIV, fig. 391.
2. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 22, 29, 456.
3. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 377, 378.
4. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 407 ; t. III, fig. 543, 552.

montagne et des pâturages de la plaine se mêlent par endroits, dans ce décor, des êtres hybrides tels que la sirène, le griffon et le sphinx. Or ceux-ci sont tous les fils de l'imagination des artistes orientaux. L'imagerie phénicienne en avait depuis longtemps répandu et vulgarisé les types; mais il y a lieu de reconnaître l'imitation directe de l'Égypte dans les bizarres combinaisons de formes où une tête d'animal se superpose à un corps humain, comme dans cette amphore de Camiros où l'on voit un homme à tête de lievre dans l'attitude de la course (fig. 216)[1].

Le peintre grec n'a pas ajouté grand'chose à cette série des monstres exotiques. On ne peut guère lui faire honneur que d'une seule création originale, celle de la chimère. Une tête de chèvre se dresse au-dessus du dos d'un lion qui a une queue de serpent (fig. 213).

La gueule du lion et la tête du serpent jettent des flammes. Ces formes diverses sont là beaucoup moins bien liées entre elles que dans le sphinx ou dans le griffon; elles ne sont pas arrivées à donner l'illusion d'un ensemble vivant.

Parmi tous ces produits des industries de l'Orient qui convergeaient vers les marchés de l'Ionie, il n'en était pas où l'artisan grec ne pût distinguer quelque motif dont il ferait son profit; mais c'est surtout dans les tentures décorées par le jeu de la navette ou par l'aiguille de la brodeuse et dans les coupes de métal historiées que le céramiste ionien a trouvé le principe du système d'ornementation qu'il a appliqué à ses vases. Ce principe, c'est celui de la division du champ en un certain nombre de zones qui encadrent un médaillon central. Par leur grande longueur et leur faible hauteur, ces bandes se prêtent mieux au développement d'un cortège ou à la succession d'une série de groupes indépendants qu'à la représentation d'une scène unique. Le motif de milieu, au contraire, pouvait être constitué par une seule figure ou en comporter plusieurs engagées dans une action commune. Aux tapisseries et aux coupes de métal, le potier de Rhodes a pris, pour ses aiguières, les divers registres de leur cadre et il les a superposés les uns aux autres. Pour ses assiettes, il a emprunté à ces mêmes modèles le médaillon avec sa forme ronde et avec l'importance attribuée à l'image qui en remplit le champ. Quant aux étroites ceintures qui, dans les ouvrages de l'orfèvre phénicien, entourent le

1. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 59-61.

sujet principal, ce qui y correspond, dans les plats de Rhodes et de Naucratis, ce sont les cercles concentriques qui servent de bordure. Dans les plus larges de ces cercles, le dessin est parfois de pur ornement; il n'admet que des motifs tout géométriques, entre lesquels viennent s'insérer des palmettes et des têtes d'animaux (fig. 215); mais ailleurs on y voit reparaître, poursuivant leur marche ininterrompue, les fauves et les monstres qui semblent avoir droit à ce poste (fig. 192).

C'est surtout dans les plats de Naucratis et de Rhodes que l'on est à même d'apprécier et de mesurer l'importance des emprunts que les premiers potiers ioniens ont faits à leurs modèles orientaux. L'imitateur, on le prend là sur le fait. Une chance heureuse nous a conservé d'assez nombreux exemplaires des coupes de métal phéniciennes dont s'inspiraient ces potiers. Si l'on place ces plats d'argile en regard des coupes syriennes d'argent et de bronze, on peut juger de l'esprit dans lequel le copiste usait du modèle; on se rend compte de ce qu'il mettait d'intelligence et d'initiative personnelle dans le parti qu'il en tirait; mais le cas n'est pas le même pour d'autres produits de l'industrie asiatique dans le décor desquels notre céramiste a peut-être puisé plus largement encore que dans les ouvrages d'orfèvrerie. Nous voulons parler de ces tapisseries et de ces étoffes brodées que les ouvriers et les ouvrières de la Chaldée et de la Syrie expédiaient aux marchés de la côte, où ces chefs-d'œuvre de la navette et de l'aiguille étaient fort recherchés par ces Ioniens qui nous sont dépeints par leurs poètes comme si épris de luxe, du luxe de l'ameublement et du luxe de l'habit. De ces riches tissus dans lesquels se drapaient à longs plis les nobles Ioniens et dont ils ornaient leurs demeures, pas un lambeau n'a pu parvenir jusqu'à nous; mais, pour ce qui est de l'aspect qu'ils présentaient, du caractère et de la disposition des motifs qui en formaient le décor, on peut s'en faire une idée par les copies que la sculpture nous en a laissées et par quelques textes des auteurs. Ces tuniques, ces manteaux chargés de broderies, nous en avons l'image fidèle dans les fines ciselures des bas-reliefs assyriens, dans le rendu minutieux du costume qu'ils prêtent au roi et à ses grands officiers[1]. On retrouve là des dispositions analogues à celles des coupes. Au milieu de la pièce d'étoffe, dans un médaillon circulaire ou ovale, le roi en adoration devant l'arbre sacré, des dieux et des génies. Tout à l'entour, dans les bordures qui encadrent ce médaillon.

1. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 305; 443-449.

des processions de personnages ailés, des combats et des défilés d'animaux réels ou factices, puis, outre des chevrons, des cônes et des tresses, des ornements végétaux, tels que des rosaces, des gerbes ou des guirlandes de fleurs et de boutons, des fruits qui ressemblent à des grenades.

C'étaient là les motifs courants que des traditions bien des fois séculaires mettaient en quelque sorte au bout des doigts de tous les ouvriers d'art qui s'employaient à travailler et à orner l'étoffe ou le bois, l'ivoire ou le métal, du val de l'Euphrate à celui du Nil, des pentes du Liban à celles du Taurus. De l'un à l'autre des États qui se partageaient cette vaste étendue de terres, ces motifs ne variaient que dans des limites assez étroites. Ce qui pouvait, ce qui devait différer d'un pays à un autre, c'était les effigies de la divinité, les groupes d'un caractère symbolique, les types qui traduisaient les conceptions religieuses particulières à tel ou tel peuple; mais, que ce fût en Égypte, en Assyrie ou en Lydie, ces images divines et ces symboles avaient à peu près partout le même cadre d'ornements. Quant à l'artisan phénicien, il insérait dans ses adroits pastiches toutes ces figures de dieux et de génies, tous ces groupes au sens mystique, sans plus s'inquiéter de leur signification; il ne leur attribuait plus d'autre valeur que celle d'éléments décoratifs.

Tous ces peuples de l'Asie antérieure qui étaient les aînés des Grecs avaient donc, si l'on peut ainsi parler, la même *grammaire de l'ornement*. Élaborée par les efforts combinés de collaborateurs qui n'étaient pas tous de la même race et par le travail successif de bien des générations, cette grammaire avait groupé et classé les termes de cette langue des formes. Elle avait relevé, elle avait défini les flexions des mots de cette langue commune. Cette grammaire avait aussi sa syntaxe. Par la pratique, elle avait réglé les rapports que devraient soutenir entre elles ces formes si variées. A chacune de ces formes elle avait assigné la place qui lui conviendrait le mieux dans l'ensemble du décor, la place où elle prendrait toute sa valeur expressive. Établis en Asie Mineure, les Ioniens ont été les premiers de tous les Grecs à entrer en relations suivies avec les héritiers des vieilles civilisations de l'Orient, à être touchés de leur prestige et à puiser dans le trésor des formes qu'elles avaient créées. Ces formes qu'ils empruntaient ainsi pour les adapter à l'expression de leurs propres idées, ils ne les prirent pas une à une, isolées et détachées du contexte. Ils les empruntèrent telles que les leur offrait le modèle, escortées de celles

qui leur tenaient compagnie dans ce modèle. En les insérant dans leurs propres ouvrages, ils furent tout naturellement conduits à leur y assigner une position qui correspondait à celle que ces motifs occupaient dans les originaux dont ils s'inspiraient et voilà comment, dans les plats de Rhodes, nous retrouvons les dispositions des coupes phéniciennes et, dans les œnochoés, celles des tentures chaldéennes et syriennes.

Ces étoffes exotiques, le céramiste a dû trouver plus encore à y prendre que dans les coupes ciselées par l'orfèvre. Celles-ci étaient des objets de prix, que les riches tenaient cachés dans leur maison, avec les joyaux de leurs femmes. Au contraire, les tapisseries babyloniennes étaient exposées au regard des passants; elles servaient de rideau devant les portes des nobles demeures. Sur l'agora et dans les fêtes de la cité, on voyait hommes et femmes se parer des tissus ornés par l'aiguille de ces Phrygiens auxquels Pline attribue l'invention de l'art du brodeur[1]. L'idée que les textes donnent de ces tissus répond de tout point à celle que l'on pouvait s'en faire par les bas-reliefs assyriens. Hérodote décrit une cuirasse de lin dont le roi d'Egypte, Amasis, avait fait présent aux Lacédémoniens. « Au tissu, dit-il, étaient incorporées beaucoup de figures d'animaux[2]. » L'envoi avait été intercepté par les Samiens. C'était donc à Samos que se trouvait cette cuirasse; mais, ajoute l'historien, « il y en avait une autre toute pareille, offerte par Amasis à l'Athéna Lindienne », dans l'île de Rhodes. Cette cuirasse, les potiers dont les ouvrages se sont retrouvés à Camiros avaient pu l'admirer à Lindos et y voir se détacher sur la blancheur du lin ces files d'oiseaux et de bouquetins qu'ils ont transportées sur les flancs de leurs cruches. De même Philostrate, décrivant un tableau, réel ou fictif, qui représentait Thémistocle exilé portant la parole devant le roi de Perse, vante l'art avec lequel le peintre avait figuré, dans toute sa splendeur et sa vérité historique, le costume du monarque. Philostrate ne manque pas de noter que l'artiste, curieux de couleur locale, avait mis sur la robe royale « les bêtes fantastiques de toute sorte que les Barbares brodent sur les étoffes »[3].

Philostrate et les tableaux qu'il décrit sont postérieurs de plusieurs siècles aux vases de Camiros; mais on sait avec quelle persistance

1. Pline, H. N., VIII, 74.

2. Hérodote, III, 47 : *ζῴων ἐνυφασμένων συχνῶν.*

3. Philostrate, *Images*, II, 31 : *θηρίων τερατώδεσι μορφαῖς, ὅσα ποικίλλουσι βάρβαροι.*

obstinée les industries qui ont un caractère domestique et familial s'attachent à répéter les mêmes motifs presque sans changement, des siècles durant. Ce sera toujours là le cas pour l'industrie de la brodeuse et de la dentellière. Celles-ci, dès l'enfance, apprennent de leur mère à exécuter les dessins que leur mère avait appris de la sienne, docile héritière de la pratique des aïeules. Il en fut de même pour le tisserand jusqu'au jour où, en Occident, l'introduction des machines vint modifier profondément le régime de cette industrie; mais c'est à peine si, aujourd'hui même, les effets de cette révolution se font sentir en Orient. Jusqu'à hier, dans ce domaine des industries qui touchent à l'art, le présent était encore là tout imprégné du passé, y laissait partout sourdre et reparaître, comme à fleur de sol, les habitudes et les formes créées par le passé. Dans des tapis qui se fabriquent maintenant encore à Ispahan, on croit retrouver, abrégé et raidi, un motif emprunté au type du chapiteau persépolitain, à celui des deux bustes de taureaux adossés[1]. Ce qui est certain, c'est que, dans les beaux tapis qui se tissaient en Perse, pour Chah Abbas, au dix-septième siècle, on retrouve couramment, dans les bordures, les motifs qui figuraient à la même place dans les tentures destinées à meubler les palais d'Assourbanipal ou de Crésus, le combat du lion et du taureau, les défilés de biches et d'oiseaux, encadrés dans des rinceaux de feuillages et de fleurs. La différence, c'est que, sur les plateaux arides de l'Iran, les faisans des forêts de l'Elbrouz ont remplacé, dans ces bordures, les canards, les oies et les cygnes qu'y mettaient les riverains de l'Euphrate et ceux des fleuves aux embouchures marécageuses qui se jettent dans la Méditerranée[2].

Élèves et imitateurs des artisans orientaux, les tisserands et les brodeurs grecs, après même qu'ils eurent commencé à figurer sur leurs étoffes de luxe des scènes tirées des mythes helléniques, les encadraient encore dans des bordures qu'ils empruntaient aux tapisseries exotiques et ne perdaient pas de vue l'origine des images qui remplissaient ces frises. C'est ce que l'on voit par la description que l'auteur d'une compilation mise sous le nom d'Aristote donne de l'*himation* qu'Alkiménès de Sybaris avait consacré dans le temple de la Héra Lacinienne, où il faisait l'admiration des pèlerins. Au milieu de la grande pièce d'étoffe, le tisserand avait mis les effigies de six des

1. *Histoire de l'Art*, t. V, p. 867, fig. 521.

2. Gustave Mendel, *L'exposition des arts musulmans à Munich* (*La Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXVIII, 1910, p. 253-268).

principales divinités de la Grèce. Sur l'un des côtés, il avait représenté Alkiménès, le donateur, et, sur l'autre, la ville de Sybaris; mais il est plus difficile de déterminer, d'après le texte tel qu'on l'imprime, ce que l'ouvrier avait mis en haut et en bas, dans la bordure. Si l'on accepte une ingénieuse interprétation qui a été récemment proposée, il y aurait eu là, d'une part, des *lis*, c'est-à-dire des lotus, et, d'autre part, des personnages en costume oriental[1].

Si, chez les Grecs, le décorateur de l'étoffe ne songea pas à s'affranchir de cette imitation, alors même que, pour meubler les champs spacieux dont il disposait, il eut les thèmes brillants et variés que lui fournissaient les fictions de la poésie nationale, comment le céramiste, dont les ressources étaient bien plus limitées, ne se serait-il pas empressé de mettre à profit les modèles qui se prêtaient à une transcription presque littérale? Pour parer ses œnochoés, c'est surtout des étoffes qu'il s'inspire. S'il porte dans l'exécution des figures les qualités de dessinateur qui lui sont personnelles, il prend à l'ouvrier étranger, outre les motifs mêmes de son décor, la disposition que cet ouvrier a adoptée pour l'arrangement de ces motifs. Les longues bandes qui se développent d'un bord à l'autre de la pièce de lin, toutes fleuries de lotus ou peuplées d'animaux, il les transporte sur les flancs de sa cruche et les y superpose par étages.

C'est surtout aux coupes de métal que les plats de Camiros empruntent le plan et quelquefois même certains des motifs de leur décor. Dans une coupe d'argent qui a été trouvée en Étrurie, mais qui est certainement de fabrique phénicienne, le médaillon central représente une vache qui allaite son veau: c'est un thème que

1. [illegible] ἄνωθεν μὲν Σούσοις, Κάτωθεν δὲ Πέρσαις περὶ [illegible], XLVI, éd. Didot. Longpérier, et sa traduction a été souvent reproduite, proposait de traduire : « Le haut représentait les animaux sacrés des Susiens, et le bas ceux des Perses »; mais, pour que cette traduction fût acceptable, il faudrait que le texte donnât Σουσιανοῖς et Περσικοῖς. Σούσοις ne peut être un adjectif. Dugas propose d'enlever la majuscule et de voir dans σούσοις la transcription grecque d'un mot sémitique qui signifie lis. Le mot σοῦσον, avec ce sens, ne s'est retrouvé jusqu'ici dans aucun auteur grec; mais son dérivé, σούσινος s'emploie au neutre (τὸ σούσινον) pour désigner, dans le langage scientifique, l'huile de lin et un texte d'Athénée prouve que le vocable sémitique, sous la forme grécisée σοῦσον, n'était pas inconnu des Grecs; mais il n'aurait eu cours que dans la langue technique des tisserands et brodeurs, ce qui expliquerait qu'aucun texte littéraire ne nous l'ait conservé. On ne voit pas d'ailleurs sur quoi l'auteur auquel le pseudo-Aristote emprunte sa description se serait fondé pour établir une distinction entre les animaux sacrés des Susiens et ceux des Perses. La correction proposée par Dugas, si cela peut s'appeler une correction, nous paraît présenter un haut degré de vraisemblance (Dugas, *sur l'himation d'Alkiménès de Sybaris*, [illegible], 1910, p. 116-121).

l'orfèvre syrien a emprunté à l'Égypte, comme on en est averti par la présence des souples tiges de lotus qui forment le fond sur lequel se profile la silhouette de l'animal[1]. Or, en même lieu, sur un plat de Camiros, le peintre a mis un taureau; ému par quelque bruit soudain, celui-ci redresse la queue et retourne la tête pour regarder en arrière. Le mouvement est du même genre que celui de la vache, aussi naturel (fig. 214). La similitude est parfois poussée plus loin encore. Dans la large bordure d'un *pinax* de Camiros, entre des groupes symétriques de clous, trois bustes de cygne alternent avec d'amples rosaces (fig. 215). Or, ces longs cols et ces fins becs d'oiseaux, nous les avons déjà vus se dresser au pourtour d'une patère d'argent[2].

Sur la patère la disposition n'est pas tout à fait la même que dans le plat de Camiros. Les têtes de cygne sont tournées vers le centre et non vers la périphérie du disque; elles sont groupées par paires et adossées l'une à l'autre; mais, à ces différences près, c'est, de part et d'autre, le même motif affecté au même usage.

Par ces rapprochements, on voit qu'il n'est pas une des grandes nations du vieil Orient qui n'ait fourni son contingent au répertoire que l'artiste ionien aspirait à se créer; mais de toutes ces civilisations celle qui a dû faire sur l'âme de cet artiste l'impression la plus profonde, c'est la civilisation de l'Égypte. Ce que les Ioniens ont pu recevoir de l'Assyrie n'est arrivé jusqu'à eux que par l'intermédiaire de peuples interposés. Le seul emprunt direct que leurs artistes paraissent avoir fait à l'appareil de la civilisation chaldæo-assyrienne, c'est celui de ces clous, tout pareils à ceux qui forment l'élément constituant de l'écriture cunéiforme, qu'ils ont mis, pour remplir les vides, dans les bordures de leurs plats (fig. 215). Au septième et au sixième siècle avant notre ère, les princes de Ninive et ceux de Babylone avaient eu, avec les rois de Lydie, avec Gygès et avec Crésus, des rapports assez suivis pour que des documents écrits en caractères cunéiformes aient pu arriver jusqu'à la côte ionienne. Il est possible aussi que des légendes écrites avec ces lettres aient figuré sur des tapisseries chaldéennes ou sur d'autres objets de luxe qui arrivaient aux marchés d'Éphèse et de Milet. Quant aux Phéniciens, entre eux et les Grecs d'Asie, les rapports ont été fréquents et directs; mais c'étaient seulement des rapports d'affaires. On se rencontrait sur les quais des ports et dans les galeries des bazars où les deux marines et les deux industries

1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 553.
2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 554.

se disputaient la clientèle; mais on ne s'aimait et on ne se pénétrait pas. Entre les deux races, il y avait une méfiance et une jalousie qui aboutissaient souvent à des actes d'hostilité. C'est des sentiments tout autres que l'Égypte inspira aux Ioniens, quand elle s'ouvrit pour eux dans la première moitié du septième siècle, qu'ils la parcoururent, comme soldats mercenaires et comme visiteurs curieux, jusqu'à la première cataracte, et qu'ils s'établirent dans le Delta comme marchands, courtiers et artisans. Ils furent éblouis par les spectacles que l'Égypte leur offrait; ils admirèrent avec une confiance ingénue où il entrait quelque naïveté. Ce que leur architecture et leur sculpture ont dû à l'aspect grandiose des édifices égyptiens, à la splendeur de leur parure et aux secrets de métier que les artistes grecs surent dérober aux ateliers de Saïs et de Memphis, nous l'avons dit ailleurs[1]. S'il y avait en Égypte quelque chose qui ne pouvait manquer de frapper, à première vue, les yeux du voyageur, c'était la riche décoration polychrome des tombes et des temples. A tous ceux qui maniaient le pinceau, elle donnait un exemple très suggestif. Il est difficile d'admettre que le peintre de fresques ionien soit resté insensible à cette magie de la couleur et ce qui induit à penser qu'il en a subi la séduction, c'est le plaisir très marqué que son humble élève, le peintre céramiste, paraît prendre à la vivacité des tons et à leur variété.

Voici un autre caractère de cette céramique, où nous inclinerions à voir aussi l'effet de l'étude des modèles égyptiens : c'est le parti que le décorateur y tire du végétal et l'esprit dans lequel il traite les motifs qu'il lui emprunte. On sait de quelle importance est le rôle que la plante joue dans toute l'ornementation de l'art égyptien.

Considérée avec amour, rendue avec une intelligente fidélité, la plante se montre partout dans les créations les plus diverses de cette plastique, en faisceaux montants et en bouquets, sur le fût et le chapiteau des colonnes[2], sous l'aspect d'épais fourrés dans les scènes de chasse et de pêche qui sont souvent figurées sur les parois des tombes[3], en gerbes souples dans les scènes d'offrandes à la divinité[4], piquée dans la coiffure ou tenue à la main des mortelles et des

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 371-372, 654-656, 661; t. VIII, p. 704-719.
2. *Histoire de l'Art*, t. I, chap. VI, § 5.
3. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 8, 26, 539.
4. *Ibidem*, pl. III, fig. 176, 187, 257.

déesses[1], comme ornement des proues de barques, des meubles tels que les cuillers de bois, des plats de faïence émaillée[2].

C'est surtout à l'école de ces maîtres que le peintre ionien, déjà prédisposé à saisir ces leçons par ce qu'il avait gardé des traditions mycéniennes, apprit à interpréter la feuille, la fleur et le fruit avec une très libre aisance et une intelligente fidélité. Il a emprunté à l'Égypte les guirlandes dont il aime à ceindre le col ou le pied de ses vases, celles où les boutons du lotus alternent avec ses fleurs épanouies. Ce motif, il est vrai, a été très souvent employé dans d'autres céramiques; mais que l'on mette à coté d'une œnochoé rhodienne quelque amphore soit de Corinthe, soit d'Athènes, où se trouve aussi cet ornement, on sera frappé de la différence. On sentira que le céramiste de Rhodes ou de Samos était moins éloigné que ses émules de la plante dont le souvenir est évoqué par cette série continue d'inflorescences. Sans doute il n'a pas vu lui-même le lotus tacher de blanc, de bleu et de rose la surface de ses eaux natales; mais entre lui et l'artiste auquel il a été donné de l'admirer sur place, point d'intermédiaire. Cette vision directe, il en a eu comme le premier reflet. Dans ceux de ses ouvrages où le pinceau a semé les fleurs du lotus, celles-ci, d'un mouvement souple et hardi, montent, en s'écartant les unes des autres, aux flancs du vase, de même que, dans les canaux du Delta, portées sur de longues tiges qui s'inclinent sous l'effort du courant, elles se détachent du fond pour venir s'étaler sur la nappe liquide[3]. Tout autre est l'aspect qu'elles présentent là où ce motif a été emprunté par les ateliers de la Grèce européenne aux décorateurs de la Grèce asiatique. A force de passer ainsi de main en main, il s'est en quelque sorte figé dans la banalité d'une pratique routinière. Il y a alors dans le dessin des fleurs et des boutons de lotus, dressés tout droits dans le champ, une régularité monotone qui est encore accentuée par les lignes très nettes des traits incisés (fig. 227).

Ce n'est pas seulement dans le rendu de ces guirlandes que le peintre ionien témoigne du plaisir qu'il prend à introduire la plante dans son décor sans lui faire perdre la physionomie qu'elle a dans la nature. Sur la panse d'une amphore de Camiros, au-dessus d'un oiseau de l'ordre des échassiers, deux fleurs en forme de cloche se font face, attachées à un sinueux pédoncule qui semble fléchir sous ce

1. *Histoire de l'Art*, pl. III, fig. 164, 194, 480, 514, 524.
2. *Ibidem*, fig. 159, 551, 585, 586.
3. Cf. *Naukratis*, I, pl. VII, 1, 7, 8, 9 et, pour Daphnae, *Tanis*, II, pl. XXVI.

léger fardeau (fig. 228)[1]. Elles sont de la famille des jolies campanules bleues que je voyais jadis, aux premiers rayons du printemps grec, jaillir par milliers des fentes du roc, sur le Lycabette ou sur l'Acrocorinthe. De l'autre côté du même vase, une fleur en cloche occupe le milieu du champ; à droite et à gauche, deux bouquets où il me semble reconnaître les pétales élancés et divergents de la fleur du chèvrefeuille ainsi que les courbes élégantes des vrilles qui aident cet arbrisseau à s'attacher aux buissons qu'il enlace (fig. 218)[2]. On sait combien le pinceau des peintres céramistes italiens se complaira, vers le quatrième siècle, à répandre partout, sur ses poteries, l'ornement tiré de cette forme végétale, mais comme on dit aujourd'hui, en le *stylisant* encore davantage. Ailleurs c'est un chapelet de grenades qui entoure l'épaule d'un vase (fig. 220).



227. — Boutons et fleurs de lotus sur un vase attique. Botho Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, I, pl. XLVI.

Dans la figuration des animaux on retrouve, malgré ce que la donnée générale a de conventionnel, ce même amour du vrai. Sans doute, dans les œnochoés rhodiennes, le dessin a, par endroits, quelque chose de raide et d'anguleux qui dénote encore une certaine inexpérience; les corps des quadrupèdes sont trop amincis; mais le mouvement est d'une singulière justesse. Cygnes et canards ont bien là cette démarche lente et grave que leur font à terre leurs grandes pattes palmées; à l'allongement de leur col et à la poussée de leur bec, on devine avec quelle avidité ils fouillent la vase pour y chercher leur nourriture. Ces oiseaux, échassiers et palmipèdes, les habitants de la côte ionienne les avaient sans cesse sous les yeux. Ils les voyaient s'abattre et se lever par bandes, voleter et pâturer dans les marais parmi lesquels se jettent à la mer le Caystre, l'Hermos et le Méandre. Ce spectacle avait frappé le poète épique, auquel il suggère une comparaison que traduira Virgile. Il n'avait pas pu échapper aux regards attentifs du peintre qui se promenait sur ces rivages[3].

Daims et bouquetins ne sont pas moins heureusement saisis dans

1. De même à Daphnae (*Tanis*, II, pl. XXXI, 10).
2. Même motif dans plusieurs fragments de Naucratis (*Naucratis*, I, pl. VI, 3; pl. XIII, 2. II, pl. VII, 5).
3. Homère, *Iliade*, II, 459-461. Cf. Virgile, *Georg.*, I, 382-386.

l'application avec laquelle, la tête penchée en avant, ils tondent l'herbe du pré (fig. 189, 192, 193, 200, 205, 212). Des chiens en course, sur une coupe de Naucratis, ont un bel élan (fig. 192). Les êtres factices, tels que le sphinx et le griffon, qui se mêlent à ces défilés, n'y sont pas déplacés au milieu des types que le peintre a empruntés au monde réel; ils se confondent presque avec eux, grâce au naturel de leurs poses. On ne rencontre d'ailleurs pas ici ces groupes binaires et symétriques, deux fauves luttant l'un contre l'autre ou un fauve luttant contre un monstre, deux monstres aux prises, un homme assailli par un lion, qui, revenant sans cesse dans le décor des poteries corinthiennes, lui donnent je ne sais quel air de banalité compassée. Jusque dans la fantaisie, on est moins loin ici de la vraisemblance et de la vie.



228. — Campanule. Boehlau, fig. 24.

La céramique à couverte blanche de Camiros et des comptoirs ioniens de l'Égypte en est encore à l'heure où on ne demande au peintre que des images qui, sans présenter un sens défini, amusent l'œil du spectateur. La figure humaine est presque absente de son décor. Tout au moins, dans ce qui nous reste de son œuvre, ne trouvons-nous que bien peu de vases où il ait mis une de ces scènes tirées des mythes nationaux qui vont bientôt fournir aux céramistes leurs thèmes favoris. A Rhodes nous avons le *pinax* de Camiros où est représenté le duel de Ménélas et d'Hector qui se disputent le cadavre d'Euphorbos et celui de Persée fuyant devant les Gorgones (fig. 221, 222). Ailleurs, dans des fragments trouvés à Clazomènes, on a cru reconnaître deux épisodes de l'*Iliade*, la fuite de Troïlos devant Achille et Achille traînant derrière son char le cadavre d'Hector (fig. 197 et 198). A Kymé, ce sont des satyres qui dansent autour d'un cratère, des hommes qui fuient devant des lions (fig. 199). C'est, à Myrina, un buste d'homme parmi des ornements géométriques (fig. 204). C'est, sur un vase de provenance inconnue, mais qu'il y a lieu de croire rhodien, une représentation du *comos* (fig. 219). C'est, à Naucratis[1], une déesse montant sur son char

1. *Journal of Hellenic studies*, 1905, pl. V.

(fig. 194) et des cavaliers armés de lances qui se jettent l'un sur l'autre.

Il y a aussi, provenant de Naucratis, quelques images de nègres (fig. 195). Têtes et attitudes y ont une apparence grotesque qui n'a certainement pas été voulue par le peintre; elle tient à l'effort que celui-ci, plus sincère qu'il n'est encore habile, a cru devoir s'imposer pour accuser très franchement le caractère particulier des traits qui distinguent cette variété de l'espèce. Chez les guerriers du *pinax* rhodien, le visage est caché par le frontal, le nasal, les joues et la mentonnière du casque : l'œil seul est à découvert. En revanche, les corps s'offrent tout entiers à la vue, engagés dans un mouvement violent. Celui-ci, à prendre l'ensemble de la pose, est bien saisi ; mais le dessin reste mou et sans accent. Des torses, qu'enveloppent la cuirasse et la tunique qu'elle recouvre, rien n'est apparent. Quant aux épaules et aux bras, aux cuisses et aux genoux qui sont nus, le pinceau n'a même pas tenté d'y indiquer la saillie des muscles et le jeu des articulations. Les membres sont presque grêles; on n'y sent point se manifester la force exceptionnelle que le poète de l'*Iliade* prête à ses héros. Comme s'il avait eu conscience de ce défaut, l'artiste, pour faire valoir ses figures, leur a donné des proportions très élancées; mais cet expédient dissimule mal ce qu'il y a encore chez lui d'inexpérience. Ce sont ses débuts dans la transcription de la forme virile. Cette forme, il n'en a encore qu'une idée très sommaire. On doit noter, dans cette sorte d'esquisse, une particularité qui mérite l'attention : c'est le parti que le peintre y a pris pour le dessin de l'œil. Celui-ci, dans les têtes de nègre comme dans celles d'Hector, de Ménélas et d'Euphorbos, est représenté par un ovale au milieu duquel un rond noir marque la place de l'iris. Cet ovale, nous le retrouverons, plus ou moins allongé, dans les peintures de tous les vases que l'on se croit en droit d'attribuer à des fabriques ioniennes, quel que soit le sexe du personnage. Or il n'en est pas de même dans les vases corinthiens et chalcidiens ni dans les vases attiques d'ancien style. Partout là, c'est seulement dans les visages de femme que l'œil a cette forme ovale; dans les têtes d'homme, il est figuré par un cercle incisé, ou par deux petits cercles concentriques, accostés de chaque côté d'un trait ou d'un menu triangle (fig. 229). L'art ionien ne s'est jamais soucié de mettre là une différence, pas plus qu'il ne paraît avoir trouvé d'agrément à un autre raffinement du même genre, peut-être un peu moins arbitraire ; il n'a pas cherché, comme on l'a fait ailleurs, à dis-

tinguer les sexes, en réservant le noir pour les chairs masculines, tandis que l'on affectait le blanc aux chairs des femmes. Si, dans les ateliers de l'Ionie, on ne s'est pas avisé de ces conventions, c'est peut-être que l'on en a été détourné par un secret instinct, par ce sentiment de la nature et ce goût du vrai qui nous ont paru se manifester dans le rendu de la fleur et dans celui de l'animal.

Un dernier trait à signaler dans cette première céramique ionienne : nous n'y avons nulle part trouvé sur les vases les inscriptions que nous rencontrerons en si grand nombre dans les autres céramiques grecques. Pas une signature de potier ou de peintre. D'inscriptions qui donnent le nom des acteurs de la scène figurée, un seul exemple, les légendes du plat rhodien où est représenté le combat d'Hector et de Ménélas (fig. 222). Cette absence de légendes explicatives n'est point pour surprendre. Il n'en était pas besoin dans les vases qui n'avaient pas d'autre décor que des défilés d'animaux et de monstres. L'activité de ces ateliers faisait encore une place trop restreinte aux sujets tirés du mythe et de la poésie pour que, dès lors, l'habitude se fût établie d'aider l'esprit du client à comprendre la scène par l'adjonction de ces légendes. L'usage s'en imposera plus tard, quand les tableaux peints sur l'argile auront pris le caractère d'une sorte d'illustration courante de l'épopée nationale.









229. — Le dessin de l'œil dans les vases ioniens et dans les vases corinthiens. Pottier, *Catalogue*, p. 508-509.

Peut-être, pour s'expliquer cette absence des inscriptions, convient-il de rappeler que beaucoup de ces vases ioniens datent peut-être d'un temps où l'on n'écrivait guère encore en Grèce, quoique l'écriture y fût déjà connue. Il est difficile, en pareille matière, de fixer ou même d'indiquer des dates ; mais la Grèce d'Asie ayant toujours été en avance sur la Grèce d'Europe, nous serions assez disposé à faire remonter jusqu'aux dernières années du huitième siècle les vases du premier style rhodien dont le décor est tout emprunté aux modèles orientaux. Ces premiers produits des ateliers ioniens seraient antérieurs, d'environ un siècle, aux premiers ouvrages des ateliers corinthiens. Les vases attiques du Dipylon, qui peuvent prétendre à la même antiquité que les plus anciens vases ioniens, ont encore

quelque chose d'un peu barbare. Ce serait les potiers ioniens qui auraient les premiers donné à la Grèce une céramique qui ait un caractère d'art. Tout limités que soient les moyens d'expression dont dispose là le peintre, cette céramique doit une certaine beauté à l'harmonie de ses vives colorations, à l'heureux agencement des motifs qu'elle emploie et à l'élégance un peu étrange de ces motifs.

§ 6. — LES VASES DES CYCLADES

Tous les échantillons de la céramique ionienne que nous avons étudiés jusqu'ici, nous les avons recueillis soit sur le site des comptoirs que les marchands ioniens avaïent fondés en Égypte, dans le Delta, soit sur le littoral de la Grèce d'Asie, parmi les ruines des villes de l'Ionie ou de villes qui, bien qu'elles tinssent, par leurs origines, à la souche éolienne ou dorienne, avaient plus ou moins subi l'ascendant du génie ionien; mais nous en avons appris plus encore, sur les tendances et sur l'originalité de ces fabriques, par l'apport des cimetières de l'île de Rhodes. Celle-ci, bien qu'elle reconnût Argos pour métropole, s'est révélée à nous, par tout le caractère de son art ainsi que par la place qu'elle avait prise dans l'amphictyonie de Naucratis, comme une annexe de l'Ionie. Afin de poursuivre cette enquête, il reste à chercher jusqu'où et dans quelle mesure s'est fait sentir, vers l'ouest, dans le reste du monde hellénique, l'influence de l'art ionien, de cet art du printemps de la Grèce. Nous avons suivi les sculpteurs de Chios et de Samos jusqu'à Naxos, Paros et Délos, jusqu'à Athènes même, où ils initièrent l'ouvrier attique au travail du marbre[1]. N'y a-t-il pas chance que, sur ces mêmes chemins, nous retrouvions la trace des céramistes ioniens, du style et du goût dont ils avaient donné les premiers modèles, dans leurs ateliers de la côte d'Asie et des îles voisines?

Les Cyclades ont eu, dans des temps très reculés, une civilisation toute primitive, qui, par ses origines, se rattache à celle de la première ville d'Hissarlik, du premier établissement de Tirynthe et des villages ensevelis à Théra sous la pierre ponce et la cendre, tandis que, par l'exécution de ceux de ses ouvrages qui paraissent les moins

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, chapitre x et p. 667-684.

anciens, elle se relie à la civilisation mycénienne[1]. Après la chute de cette civilisation, les potiers des Cyclades, dociles imitateurs de ce qui se faisait alors dans la Grèce d'Europe, ont pratiqué avec beaucoup d'application le style dit *géométrique*. Des fragments de vases de ce style se sont retrouvés en très grand nombre à Délos; mais ce sont surtout les fouilles de Théra qui ont prouvé que les potiers insulaires



230. — Vase de Théra. Théra, tome II, fig. 322.





231. — Décor d'une amphore de Théra. La panse et l'épaule. *Théra*, t. II, fig. 420.

ont poussé aussi loin que ceux du continent la recherche des plus heureuses combinaisons que puisse donner ce style et qu'ils ont abouti à des dispositions aussi compliquées[2] (fig. 230).

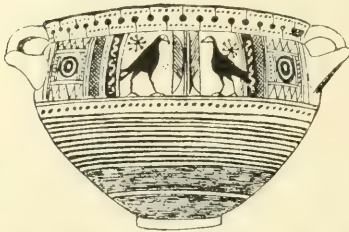
Les Ioniens, stimulés par les multiples suggestions qui leur venaient, comme par effluves, de toute l'œuvre des vieilles civilisations de l'Orient, furent les premiers à se lasser des froids rabâchages du style géométrique et à vouloir réintroduire dans l'art l'image de la vie. Comme les ouvrages de leurs statuaires et de leurs modeleurs, les vases de leurs potiers durent se répandre dans les Cyclades et y provoquer, dans les

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 170-172. Aux relations de fouilles signalées dans la note 2 de la page 180, ajouter un mémoire plus récent et plein de faits curieux. Tsoundas, Κυκλαδικά, dans Ἐφημερίς, 1898, p. 137-212, pl. VIII-XII, 15 figures dans le texte.

2. *Thera, Untersuchungen, Vermessungen und Ausgrabungen in den Jahren* 1895-1902, herausgegeben von F. Frhr. Hiller von Gærtringen, in 4°. Tome II, *Theraische Gräber*, herausgegeben von H. Dragendorff (4 planches et 521 figures dans le texte). Chapitre IV : *Die archaischen Thongefæsse von Thera*.

ateliers locaux, la naissance d'un nouveau style, de celui qui s'inspirait des orfèvreries et des tapisseries de l'Orient; mais l'imitation fut d'abord très gauche. On ne saurait rien imaginer de plus barbare que le décor d'une amphore qui a été découverte à Théra (fig. 231). Ce sont les animaux et les monstres que nous connaissons par les vases de Rhodes; mais ici le contour est épais et lourd; les poses sont compassées et raides.

Il serait facile de trouver à Théra, dans la riche série des vases dits *orientalisants*, plusieurs fragments qui attestent que le décorateur, quand il s'inspirait de ces modèles, n'a pas toujours été aussi maladroit[1]. C'est le cas d'un *skyphos* où le pinceau a mis, entre des cadres remplis de motifs géométriques, deux oiseaux qui ont le port de la perdrix (fig. 232). Mais il n'y a point lieu de s'attarder à passer en revue la suite de ces essais. Ce qui est plus intéressant, c'est de rencontrer, dans ce groupe d'îles, les ouvrages de potiers qui, prompts à suivre l'exemple que les céramistes ioniens leur donnent quand ils élargissent leur répertoire, s'attaquent à la figure humaine et commencent à chercher le thème de leurs tableaux dans les mythes de la religion nationale et dans les récits de l'épopée.


232. — Skyphos de Théra. *Thera*, t. II, fig. 396.

Les vases qui témoignent de cette évolution du goût paraissent provenir tous de Mélos; mais, tandis que, dans cette même île, on a exploré, fosse après fosse, cette vieille nécropole de *Phylacopi* dont le pauvre mobilier funéraire a permis de se faire quelque idée d'une civilisation toute rudimentaire, nous n'avons aucun renseignement sur les tombes d'où est sortie la poterie grecque archaïque. Il n'y a cependant aucune raison de révoquer en doute l'exactitude de l'indication qui a été fournie à Conze, quand, en 1862, il a publié les premiers vases de ce type qui aient été signalés à la curiosité des archéologues[2].

1. Des canards d'un dessin très juste décorent une amphore (DRAGENDORFF, *Theræische Græber*, p. 211, fig. 418).

2. Alexander Conze, *Melische Thongefæsse*, in f° oblong, Leipzig, 1862. Les vases que Conze a étudiés à Athènes n'avaient point été acquis d'un de ces marchands qui ont intérêt à ne point faire connaître le site d'où ils ont tiré les objets qu'ils mettent en



233. — Conze, *Melische Thongefässe*, pl. 1.

Ces trois vases et ceux que l'on en a rapprochés depuis lors en leur attribuant la même provenance sont si semblables entre eux à tous égards que l'on serait tenté de les croire issus tous d'un même atelier. Ce sont des amphores, des amphores d'une forme très particulière. Le col ouvert très haut et la panse fort large. Les anses sont toutes petites, Le pied, un cône tronqué, a tout l'aspect d'un support de cratère (fig. 233). Mêmes ressemblances dans l'exécution du décor. Après le tournassage, les vases ont d'abord été plongés dans un bain d'une argile très fine, d'un brun roux, délayée dans l'eau. Sur le premier glacis, l'ouvrier a étendu au pinceau un engobe d'un jaune pâle, sur lequel il a peint en noir et en rouge les ornements et les figures. Dans celles-ci, les nus de la chair ainsi que maints détails de la musculature et du vêtement sont indiqués par la méthode des clairs en réserve, qui laissent reparaître la teinte du fond. Le dessin de ces figures a partout le même caractère et, tout autour d'elles, le champ est encombré des mêmes ornements linéaires, postes, rosaces, triangles, losanges, chevrons, surtout palmettes et volutes. Ces volutes, le peintre aime à les accoupler, à les réunir deux par deux, ou quatre par quatre, et, entre les branches divergentes du motif ainsi formé, il insère des palmettes. Pour séparer les registres, il emploie la guirlande de boutons et de fleurs de lotus.

Nous nous bornerons à mentionner une amphore dont le décor se compose, du haut en bas, d'enroulements et de palmettes. Au milieu de la panse, un couple de chevaux placés en face l'un de l'autre[1]. Dans une autre amphore, le col est partagé par des bandes verticales en plusieurs segments où se superposent des palmettes accostées de volutes et où se développent des enroulements du genre de ceux qu'affectionnait l'ornemaniste mycénien (fig. 233). Au-dessous, un bandeau rempli de fleurs de lotus tournées alternativement en haut

vente. Deux de ces amphores se trouvaient au palais; elles avaient sans doute été envoyées au roi en cadeau. La troisième était gardée dans le cabinet du conservateur des antiquités Pittakis, au ministère de l'Instruction publique. Il certifia à Conze que l'amphore lui avait été expédiée de Mélos. Pour les deux amphores qui étaient gardées au château et auxquelles il attribuait la même provenance, son dire fut confirmé par un officier attaché à la maison du roi, M. Holzmann. L'école anglaise d'Athènes possède d'ailleurs une amphore toute semblable de forme et de décor aux amphores que Conze a publiées. Or, ce vase a été acheté à Mélos même par M. Cecil Smith, pendant le cours des fouilles que des membres de cette École faisaient à *Philacopé*. On lui a même montré l'endroit où les fragments en avaient été déterrés (*Journal of Hellenic studies*, 1902, p. 68).

1. Conze, *Melische Thongefässe*, sur la feuille de titre.

et en bas, puis le registre principal qui répond à la partie la plus convexe du corps du vase. On y voit, d'un côté, deux cavaliers, peut-être les Dioscures, dont chacun tient en mains deux chevaux. Sur l'autre face du vase, il y a deux chevaux libres. Au-dessous, des rinceaux, avec spirales, triangles opposés par la base, méandres, chevrons, dents de scie.

Dans une troisième amphore, les figures prennent beaucoup plus d'importance. Sur le col, deux hoplites s'attaquent de la lance, auprès d'un trophée d'armes. De chaque côté, par delà une bande verticale, deux femmes assistent au combat et font des gestes de stupeur. Peut-être le peintre a-t-il voulu montrer là le duel d'Achille et de Memnon,



234. — Amphore de Melos. Peinture du col. Conze, pl. III.

qui aurait pour témoins les déesses leurs mères, Thétis et Éos (fig. 234). Sur la face principale de la panse, au-dessous d'une bande occupée par un défilé de canards bruns, trois personnages sont debout sur un char que traînent deux chevaux ailés (fig. 235). Dans le premier, à la lyre aux sept cordes qu'il tient devant lui, on reconnaît Apollon. Il a une barbe courte et pointue. L'art grec n'a pas encore fixé les traits qu'il prêtera au dieu de la musique et de la poésie. Derrière Apollon, deux femmes richement vêtues, la tête ceinte de la *stéphané* des déesses, ne peuvent guère être que deux muses. Devant le char et se dirigeant vers lui, est Artémis, l'arc et le carquois sur l'épaule, une flèche dans la main gauche. Elle saisit, de la droite, par la ramure, le cerf, son compagnon ordinaire. Les chevaux du char sont dessinés sans aucun souci de la nature, uniquement au point de vue décoratif; mais le contour en est tracé d'une main très ferme; il y a quelque noblesse dans la tournure de ces coursiers chimériques. L'inexpérience de l'artiste est plus sensible encore dans la représentation des quatre divinités.

Les nez y sont pointus et énormes, comme dans les personnages des vases du Dipylon. Les yeux, placés obliquement, affleurent à la ligne du front. Les mentons sont en retrait. Les cous sont démesurés et de même les pieds d'Artémis.

Les peintres de Mélos paraissent avoir eu une prédilection marquée pour ce thème des chevaux ailés traînant un char qui porte des divinités. Ce thème, on le retrouve sur un autre vase qui a été acquis par le musée d'Athènes[1]. Une jeune femme se tient debout dans le char (fig. 236). Derrière elle, un personnage dans lequel, à la peau de lion jetée sur ses épaules et à la massue qu'il tient en main, on reconnaît Héraclès. Il a un pied à terre et l'autre déjà posé sur le plancher du char. A droite et à gauche de ce groupe, une femme et un vieillard, tous deux debout sur le sol. Le sens de l'image est donné par la pose d'Héraclès et par les gestes de deux des personnages secondaires.

Il y a de la colère dans l'attitude d'Héraclès. Le héros semble répondre par une menace à des reproches ou à des prières que, les mains vers lui tendues, lui adresserait le vieillard. Même expression de douleur et de plainte dans l'allongement du bras, chez la femme qui se dresse, en avant du char, contre la croupe des chevaux. Il s'agit ici d'un rapt. Héraclès enlève la jeune femme que serre son bras gauche. Celle-ci seule paraît tranquille. On sent chez elle la résignation passive de la Briséis de l'épopée, de la Termesse du drame attique. C'est, selon toute apparence, Iole, la fille du roi d'Œchalie, entre son père Eurytos et sa mère Antiope qui essayent en vain de fléchir et d'arrêter le ravisseur.

Sur le col de l'amphore, au-dessus de la scène du rapt d'Iole, dans un cadre que dessinent deux barres verticales, deux personnages (fig. 237). L'un est une femme dont les tresses pendent dans le dos. Elle est richement vêtue d'une tunique ornée de dessins en damier et d'un châle qui enveloppe tout le haut du corps. En face d'elle, les cheveux ceints d'un bandeau, Hermès, que font reconnaître les ailes qu'il a attachées aux talons. Il est habillé d'une courte tunique qui s'arrête aux hanches et d'un étroit *himation* jeté sur ses épaules. Rien n'indique le nom qu'il conviendrait de donner à la femme qui fait vis-à-vis à Hermès. Peut-être est-ce sa mère Maia. Il ne semble pas non plus qu'il y ait un lien à établir entre cette image et celle de la panse. On peut pourtant rappeler que, dans nombre de peintures, Hermès

1. Μυλωνᾶς, πήλινος ἀμφορεὺς ἐκ Μήλου (Ἐφημ. ἀρχ. 1894, 10 pages et 3 planches dont deux en couleur).



[illegible]. — Amphore de Mélos. Peinture de l'épopée. Conze, pl. IV.

figure auprès d'Héraclès, comme un auxiliaire qui vient l'aider à sortir vainqueur de ses aventureuses entreprises.

L'art est ici un peu plus avancé que dans le vase d'Apollon. Si les chevaux sont presque aussi conventionnels, les visages, dans les figures d'homme et de femme, sont d'une exécution moins gauche. L'œil est mieux à sa place. Les nez sont moins gros et les mentons moins fuyants. Le progrès est encore plus marqué dans un dernier vase de même forme et de même style[1]. Là, sur la panse, point de sujet mythologique. D'un côté, deux boucs marchant vers la droite et, de l'autre, un sphinx qui porte sur la tête cet ornement en forme de panache dont nous avons rappelé l'origine mycénienne. C'est un motif familier aux peintres ioniens que les grands yeux qui sont ici peints sous les anses. Dans le champ, même pullulation d'accessoires que sur les autres vases. Dans tout cela, nous retrouvons les pratiques et le goût de l'atelier mélien; mais il y a, sur le col, une tête de femme qui, par la régularité, on pourrait presque dire par l'élégance du profil, atteste que le peintre a déjà sous les yeux des modèles où le dessin est plus libre (fig. 238)[2].

Avec leurs dimensions exceptionnelles, ces grandes amphores, dont la hauteur dépasse parfois un mètre, ont dû avoir une destination spéciale[3]. Nous croirions volontiers que, comme celles du Dipylon, à Athènes, elles étaient faites pour surmonter les tombes, dans les nécropoles[4]; mais, dans ces ateliers, on n'a pas pu ne point fabriquer beaucoup d'autres vases de plus petite taille et de formes variées, qui répondaient à d'autres besoins. Les produits secondaires de cette fabrique n'avaient guère attiré l'attention jusqu'au jour où, dans une fouille récente, on en a mis au jour de nombreux échantillons. Mais après treize ans écoulés, l'auteur de la découverte n'en a encore tiré aucun parti.

La fouille à laquelle nous faisons ici allusion, c'est celle que M. Stavropoulos, éphore des antiquités, a exécutée, en 1898, pour le compte

1. Boehlau, *Eine Melische Amphora* (*Jahrbuch*, 1887, p. 211-215 et pl. XII).

2. Une sixième amphore du même type, acquise à Mélos, appartient à l'École anglaise à Athènes (*Journ. of Hell. St.* 1902, p. 68-72, fig. 1 et pl. V). Elle a beaucoup souffert et on n'a pu la restituer que partiellement. La composition du décor paraît avoir été à peu près la même que dans le vase d'Héraclès. Sur le col, deux figures debout et affrontées, l'une féminine et l'autre virile, tenant un canthare. Cette dernière pourrait être un Dionysos. De l'image de la panse, on n'a que de faibles débris. On distingue pourtant les restes d'un char.

3. L'amphore où est représenté l'enlèvement d'Iole a $1^{m},025$ de haut. Celle que possède l'École anglaise a $1^{m},07$.

4. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 55-56.



236. — Amphore de Melos. Peinture de la panse. *Ephemeris*, 1894, pl. XIII.

de la Société archéologique d'Athènes, dans l'île de Rhénée, qui n'est séparée de Délos que par un étroit bras de mer. On sait que les Athéniens, en 425, à l'instigation du pieux Nicias, résolurent de purifier l'île sacrée de Délos, qui leur appartenait alors en toute propriété. Ils entreprirent d'en faire disparaître toute trace des anciennes sépultures. Il fut décidé, en même temps, qu'il ne serait plus fait d'inhumation à Délos. Tous les morts de Délos seraient portés et enterrés à Rhénée[1]. La règle qu'avaient établie les Athéniens paraît avoir été respectée même après que Délos eut cessé de dépendre d'Athènes. Quand, à l'occasion des fouilles depuis longtemps entreprises à Délos par l'École française d'Athènes, on visita Rhénée, il fut aisé de s'apercevoir qu'il y avait partout des sépultures dans l'île. Celle-ci étant restée déserte depuis de longs siècles, on prouvait en espérer un riche butin. Dès les premiers sondages qu'il pratiqua sur divers points, M. Stavropoulos constata qu'il y avait là des tombes de tous les temps, les plus récentes, en grand nombre, étant de l'époque romaine. Il en avait déjà beaucoup ouvert quand, à l'est de l'île, sur celui de ses rivages qui regarde Délos, il fit une trouvaille des plus intéressantes. Il rencontra, dessinée par une levée de terre, une enceinte carrée, dont le côté avait environ 500 mètres de long. Tout l'intérieur de l'espace ainsi limité était rempli d'ossements mêlés à des fragments de vases peints et de figurines d'argile, ainsi qu'à d'autres restes du mobilier ordinaire des tombeaux.



237. — Amphore de Mélos. Peinture du col. *Ephéméris*, 1894, pl. XIV.

1. Thucydide, I, 8; III, 104.



238. — Amphore de Melos. *Jahrbuch*, 1887, pl. XII.

Il n'en fallait pas douter : on devait reconnaître là les résidus laissés par l'opération que Nicias avait fait exécuter à Délos en 425[1].

Un rapide examen de la poterie trouvée dans la fouille vint confirmer cette conjecture. Dans les tessons que l'on ramassait à pleines corbeilles, il n'y en avait point qui parussent postérieurs à la date indiquée par Thucydide. Les plus récents provenaient de ces vases attiques à figures rouges, de style libre, que les céramographes rapportent à la seconde moitié du cinquième siècle.

M. Stavropoulos recueillit tous ces tessons et les fit transporter à Mykonos. Il s'occupa ensuite à les classer par ordre de style et de date; puis, dans chacun des lots qu'il constituait ainsi, à trouver et à rapprocher les fragments qui semblaient appartenir à un même vase. Grâce au concours des habiles ouvriers qui lui avaient été envoyés d'Athènes, il a pu recomposer, entiers ou presque entiers, un certain nombre de vases. On doit lui savoir gré du zèle et du soin qu'il a mis à remplir cette partie de sa tâche; mais pourquoi n'a-t-il pas entrepris de faire connaître, par un inventaire exact et complet, la précieuse collection qu'il a ainsi formée? Pourquoi n'a-t-il pas encore décrit et figuré un seul des vases qu'il a si laborieusement restaurés? Pourquoi fait-il toujours attendre la publication qu'il a depuis longtemps promise et dont les frais seraient certainement faits, s'il se déclarait prêt à l'entreprendre, par la Société archéologique?

En 1907, j'ai pu, grâce à l'obligeance de M. Stavropoulos, à Mykonos, passer en revue, pendant deux heures, ceux des vases de la collection qui ont été plus ou moins complètement restaurés ainsi que beaucoup de fragments qui étaient groupés par séries. J'ai pu constater qu'il y avait là les restes de vases des provenances les plus diverses. Les débris des vases de style géométrique étaient en grande quantité. Ceux des vases dits protocorinthiens et des vases corinthiens étaient en assez petit nombre. Les vases attiques à figures noires et à figures rouges étaient représentés par beaucoup plus de tessons. Il y avait quelques pièces qui semblaient rappeler la poterie de Naucratis et celle de Rhodes; mais ce qui m'a paru tenir là le plus de place, c'est une poterie qui, par le ton clair de sa couverte, par les formes qu'elle affecte et par le style de son décor, se rattacherait à celle de Mélos. Les vases qui offrent ce caractère sont ou des hydries ou des amphores. Plusieurs de ces vases se sont déjà prêtés et d'autres se prêteront, quand

1. Voir les deux rapports sommaires de M. Stavropoulos (Πρακτικὰ τῆς ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 1898, p. 100-104 et 1899, p. 66-69); *Journal of Hellenic studies*, 1902, p. 47-48.

on le voudra, à une restitution presque intégrale. Autant qu'il m'a été possible d'en juger à première vue, l'exécution de l'ornement et des figures serait moins soignée et moins ferme dans ces amphores de Rhénée que dans plusieurs de celles qui proviennent de Mélos. Les thèmes paraissent d'ailleurs être du même genre; mais il convient d'ajourner la comparaison jusqu'à l'heure où des photographies et des dessins de ces vases et de ces fragments permettront un plus sérieux examen des pièces fournies par les fouilles de Rhénée[1].

Par ces fouilles comme par le texte de Thucydide, il était démontré que Délos a été dépouillée, au profit de l'île voisine, des dépôts funéraires que n'avaient point cessé d'y accumuler les générations qui s'y sont succédé depuis les temps préhistoriques jusque vers la fin du cinquième siècle. Tout ce que l'on pouvait espérer recueillir à Délos du mobilier des cimetières désaffectés, c'était donc quelques menus débris tombés à terre au moment où s'opérait l'enlèvement des squelettes et des cendres. C'était peut-être aussi quelques tombes qui, trop profondément creusées ou placées dans un endroit écarté, auraient échappé aux recherches des ouvriers chargés par Nicias de cette besogne. Dans ces conditions, l'École française d'Athènes savait d'avance ne rien pouvoir retrouver, dans son royaume de Délos, qui ressemblât à l'apport de Rhénée. C'était à Rhénée que la moisson avait été faite. A Délos, on n'aurait plus qu'à récolter quelques glanures oubliées. Les jeunes pensionnaires de notre École ne se sont pourtant pas laissé décourager par la situation défavorable qui leur était ainsi faite. Ils ne s'en sont que plus scrupuleusement attachés, surtout dans ces dernières années, à ramasser jusqu'à la moindre parcelle de poterie peinte qu'ils rencontraient dans les déblais de leurs tranchées. Tous ces fragments ont été groupés et classés par eux dans les vitrines du musée de Délos et deux des pensionnaires de l'École, MM. Frédéric Poulsen et Charles Dugas, se sont particulièrement consacrés à l'étude de ces débris[2]. Ce qui ressort de leurs travaux, c'est, comme il y avait d'ailleurs tout lieu de s'y attendre,

1. M. Hopkinson, qui a aussi soumis la collection à un rapide examen, plusieurs années avant moi, y a, de son côté, reconnu les diverses séries que je viens d'énumérer (*New evidence on the Melian Amphorae*, dans *Journal of Hellenic studies*, 1902, p. 46-75).

2. Fr. Poulsen, *Fragment d'un vase funéraire découvert à Délos* (*Monuments et mémoires*, t. XVI, p. 19-37, pl. VI). M. Dugas a décrit toute la collection dans un mémoire qui a pour titre : *La Céramique à Délos, de l'époque mycénienne au cinquième siècle*. C'est à ce mémoire, qui a été soumis au jugement de l'Académie des Inscriptions, que nous empruntons le peu que nous disons des trouvailles de Délos. Il est à souhaiter que ce catalogue soit prochainement publié. Il a été dressé avec le plus grand soin : c'est l'œuvre d'un céramographe déjà très averti et très compétent. M. Dugas ne manque pas

que les céramiques dont les restes ont été retrouvés à Délos en divers endroits et surtout dans le voisinage du sanctuaire d'Apollon et d'Artémis sont les mêmes que celles dont la présence avait été constatée à Rhénée ; mais on y a regardé de beaucoup plus près à Délos, ce qui a permis d'y signaler l'apport de fabriques dont il n'avait pas été trouvé trace à Rhénée. Aux fabriques déjà mentionnées, il faudrait, nous assure-t-on, ajouter celles du Dipylon, de Cypre, de la Béotie et de l'Eubée.

On indique encore une autre particularité qui distinguerait les deux collections. L'une et l'autre renferment, en quantité notable, les fragments de vases qui doivent avoir été tout semblables à ceux que l'on a dénommés *vases de Mélos*. A Rhénée, les fragments de cette sorte paraissent presque tous provenir de vases, hydries ou amphores, qui auraient été de moyenne ou de faible dimension. A Délos, au contraire, on en rencontre beaucoup qui, par l'épaisseur de leurs parois et par la proportion que l'on devine entre ces fragments et les autres parties de l'ensemble, se dénoncent comme les débris de vases dont la taille aurait été à peu près celle des hautes amphores méliennes que nous croyons avoir été dressées sur les tombeaux. Ce que l'on peut induire de cette observation, c'est que les ouvriers de Nicias n'auraient chargé avec les ossements, pour les transporter à Rhénée, plus ou moins brisés, que les vases du format ordinaire qu'ils trouvaient à l'intérieur des tombes. Quant aux grandes amphores qui avaient jadis servi d'enseignes aux sépultures, elles étaient sans doute déjà cassées au cinquième siècle, quand commença le déménagement, et les morceaux, gisant à terre, en étaient trop lourds pour que l'on ait voulu s'en embarrasser[1].

C'est à l'un de ces vases qui ont jadis surmonté des sépultures que paraît avoir appartenu un des fragments les plus importants que les fouilles de Délos aient livrés (fig. 240). C'est le reste d'une panse d'amphore. La surface du ventre était partagée en plusieurs compartiments que limitaient des bandes verticales. Dans l'un de ces cadres on voit un lion en marche. C'est là une image de pur décor ; mais ce qui révèle le vrai caractère du vase, c'est la figure que contenait le cadre voisin. On n'en a, par malheur, que le haut ; mais ce qui en subsiste suffit à

[illegible] De nombreuses photographies sont jointes au mémoire.

2. [illegible]

faire reconnaître un homme barbu, auquel avait été prêtée cette attitude de la lamentation funéraire que nous connaissons par les vases du Dipylon[1]. Les deux bras étaient fléchis, l'un en arrière, l'autre en avant de la tête, sur laquelle les deux mains se rencontraient, faisant le geste d'arracher la chevelure. Le personnage était-il assis ou debout ? On ne saurait trop le dire.

Si ce vase a eu, selon toute apparence, la même destination que



240. — Fragment d'une amphore de Délos. *Monuments et mémoires*, t. XVI, pl. VI.

les amphores de Mélos, il provient d'un atelier sensiblement plus ancien. C'est sur la même couverte d'un jaune clair que les figures ont été posées, dans le fragment de Délos; mais le dessin en est bien plus sommaire et plus gauche qu'à Mélos. Chez le lion comme dans ce qui reste du pleureur, les membres sont filiformes. Ils ne sont indiqués que par le doublement du trait qui fait à lui seul tous les frais de l'image. Pour marquer que le corps du lion avait son épaisseur, le peintre a semé de points noirs l'intérieur du contour. Afin de simplifier sa tâche, il n'a figuré, au train de derrière et au train de devant,

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 5 et 6.

qu'une seule patte. Ici comme avec l'amphore de Théra dont nous avons donné une reproduction partielle (fig. 231), on se sent comme sur une frontière. Le peintre s'essaye à représenter l'homme et l'animal; mais, on le devine, il a fait toute son éducation à l'école du style géométrique.

L'exécution était plus avancée sur un autre vase dont il ne reste qu'une tête et le buste d'une femme qui de la main gauche lève une couronne (fig. 241). Le visage est dessiné au trait sur un engobe blanc; mais la tunique qui enveloppe le buste est peinte en silhouette opaque. Ce qui fait surtout l'intérêt du morceau, c'est la coiffure et la parure de la femme. Derrière la tête flottent deux longues tresses de cheveux qui, par leur mouvement, rappellent le panache des sphinx mycéniens. A l'oreille, un gros disque rond d'où pend un fil qui devait servir de support à une perle de métal ou à quelque autre menu bijou. Toute trace de ce joyau a disparu.

Nous ne ferons pas d'autre emprunt aux fragments qui ont été si patiemment recueillis et décrits. Ce n'est pas une peine inutile qu'ont prise les jeunes archéologues qui se sont appliqués à cette tâche. Les séries qu'ils ont établies nous renseignent sur ce que l'on peut appeler la puissance d'exportation des différentes fabriques de l'âge archaïque. Elles nous font savoir où s'approvisionnait alors le marché de Délos et elles nous montrent affluant sur celui-ci, à un certain moment, une poterie qui, par sa matière et par son décor, rappelle de très près celle de Mélos; mais il ne faut pas demander à cette poussière de débris plus qu'elle ne peut donner. Ce n'est pas d'elle que nous apprendrons où la céramique des Cyclades a eu ses principaux centres de production, sous quelles influences s'est formé son style et s'est accomplie son évolution.

On pouvait, ce semble, fonder à cet égard plus d'espérances sur Théra, où les vases se sont conservés dans la tombe; mais si, là, les nécropoles se sont montrées très riches en vases de style géométrique, elles n'ont presque rien donné pour la période suivante, pour le temps où le céramiste, après avoir varié son répertoire en y introduisant les motifs que lui offraient les étoffes orientales, voulut projeter sur l'argile de ses vases l'image des dieux et des héros, des hommes et des femmes de son peuple, et, pour mieux y réussir, usa plus hardiment des contrastes de la couleur. Théra n'a fourni qu'un seul vase qui témoigne de ce changement et de ce progrès du goût. Ce vase, tout en présentant certains traits qui autorisent à le rapprocher de la poterie

trouvée à Délos et à Mélos, se signale par des particularités qui en font un monument unique en son genre.

Ce vase, c'est un plat rond de 0m,25 de diamètre (fig. 242)[1]. Il présente, au pourtour, quatre saillies rectangulaires qui facilitaient la prise. En haut du disque, au-dessus de la tête des personnages, deux trous où devait s'insérer une cordelette ou un fil de métal, ce qui donne à supposer que ce plat ne faisait pas partie d'une vaisselle de table. Il aurait été façonné pour être suspendu contre une paroi d'édifice. Il aurait eu la même destination que ces plaques votives de Corinthe dont nous avons donné plus d'un échantillon[2]; il proviendrait de quelque sanctuaire. Ce qui tend à confirmer cette conjecture, c'est le thème du décor. Dans le médaillon qui a pour cadre un bandeau à dents de scie, deux femmes, dont les jambes sont coupées au niveau de la cheville, sont debout en face l'une de l'autre. Elles paraissent se parler. L'une d'elles porte la main gauche vers le menton de son interlocutrice. Sa main droite baissée tient une couronne. L'autre femme appuie contre sa poitrine sa main droite fermée; elle laisse tomber sa main gauche, dont les doigts serrent aussi une couronne.



241. — Fragment d'un vase de Délos, d'après une photographie.

La seule des faces du plat qui fût exposée à la vue offrait une coloration riche et variée dont il ne reste aujourd'hui que d'assez faibles traces. Point ici d'engobe. Les couleurs ont été posées à même l'argile, sur une argile grise qui ressemble à celle des vases dits protocorinthiens. Il y en avait trois, un violet clair, un rouge brun et du blanc. Le violet a donné le fond, sur lequel se détachaient les figures, dont les chairs et les vêtements étaient blancs. Les femmes sont vêtues

1. Dragendorff, *Theræische Græber*, p. 222-225, pl. II (t. II du *Thera* de Hiller von Gærtringen, 1884).

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 99-113.

d'une longue tunique, serrée à la taille par une ceinture. Sur cette tunique est jeté un court mantelet, qui retombe en pointe sur le dos, entre les deux épaules. La tunique était ornée d'une large bande verticale, coloriée en rouge. Il y avait aussi du rouge sur la bordure du manteau. Il y en avait dans le bandeau qui servait de cadre au tableau. Il est probable que le pinceau avait mis quelques touches de rouge sur les lèvres et sur les yeux ; mais les couleurs, sauf le violet du fond, se sont écaillées et l'ensemble a pris une teinte très blafarde. Il est maintenant fort difficile de se rendre compte de l'aspect que la peinture présentait dans sa nouveauté.

Le principe du décor n'était pas ici le même que dans les amphores de Mélos et dans celles de Délos. Dans la poterie mélienne, les figures ressortent en sombre sur un fond clair. Ici, c'est l'effet opposé; le champ est plus foncé que les images. C'est déjà presque la donnée des vases attiques à figures rouges sur fond noir. Le potier insulaire n'a certainement pas eu le soupçon de la fortune que l'avenir réservait à ce mode nouveau de présentation. Ce ne fut, chez lui, qu'une velléité sans lendemain, un essai dont l'idée lui a été suggérée par le désir qu'il a éprouvé, un beau jour, de diversifier les produits de son atelier ; mais il n'en est pas moins intéressant de voir ainsi s'annoncer de loin, par une tentative isolée, un de ces changements de goût et de méthode qui, si l'on peut ainsi parler, sont dans l'air bien longtemps avant que sonne l'heure où ils passeront dans les faits[1].

Tout exceptionnel que soit le parti auquel s'est arrêté là le peintre, il y a, entre cette pièce unique et les vases trouvés dans les autres Cyclades, des analogies qui témoignent d'une assez proche parenté. Comme le potier auquel on doit les amphores trouvées à Mélos et à Délos, celui de Théra prend plaisir au jeu et au contraste des couleurs. Sa polychromie, quoique les tons n'y soient pas distribués de la même façon que chez ses émules, n'est pas moins vive et moins variée. Quant au dessin, il a, de part et d'autre, le même caractère. Il pèche moins par l'incorrection que par une certaine mollesse. Partout là, les

1. Dans l'*Annual of the british school at Athens*, t. X, session 1903-1904, Hopkinson publie en couleurs un fragment de pinax découvert à Præsos, en Crète. On y voit, d'un côté, un homme qui lutte contre un monstre marin et, de l'autre, un cavalier. Si nous ne faisons pas entrer en ligne ce fragment, c'est que le vase dont il provient ne nous paraît point se rattacher à la céramique des Cyclades. Point d'engobe clair. Les figures sont posées sur un fond couleur chamois et ce sont des figures noires, où le dessin paraît plus ferme et plus avancé que sur les amphores de Mélos. Ce vase n'est ni de la même fabrique ni du même temps que ces amphores. Le champ y est libre de tout ornement parasite.

membres sont grêles et rien n'y indique ni les muscles ni les articulations. Ce ne sont d'ailleurs là que des ressemblances générales : mais on peut signaler quelques traits qui attestent des rapports plus étroits. Que l'on se rappelle le fragment d'une amphore délienne où l'on voit le buste et la tête d'une image de femme (fig. 241). Là, nous n'avons point le bas du corps : mais il reste sur le tesson une main levée à la



242. — Plat de Théra. *Théra*, II, pl. II.

hauteur de la tête et, comme sur le plat de Théra, cette main tient une couronne. Autre similitude : les trois têtes féminines ont le même pendant d'oreille, un disque de métal où s'insérait une gemme de vive couleur. Si l'on venait à recueillir d'autres morceaux de l'amphore délienne, et si l'on arrivait ainsi à rétablir le tableau, peut-être retrouverait-on là un groupe qui serait à peu près pareil à celui du vase de Théra. Les deux peintres ont figuré le même rite, le rite de l'offrande,

de l'offrande votive ou funéraire. Ils ont prêté à leurs personnages le même geste et la même parure.

Il y a donc, entre ces vases recueillis dans les Cyclades, des affinités très sensibles, pour ceux qui remontent au règne du style géométrique, pour ceux qui se ressentent de l'influence des modèles orientaux et pour ceux qui nous intéressent particulièrement ici, pour la poterie qui nous montre l'art ionien arrivé à son plein développement. La céramique insulaire de cette dernière période est représentée surtout, dans l'état actuel de nos connaissances, par les amphores de Mélos, et il en sera ainsi jusqu'au jour, peut-être encore lointain, où nous saurons enfin à quoi nous en tenir sur les trouvailles de Rhénée. Sans attendre cette échéance, après avoir jeté un coup d'œil sur la collection formée à Mykonos et après avoir étudié les fragments ramassés à Délos, on a pu constater qu'il y avait à Délos beaucoup de fragments qui provenaient d'amphores très semblables à celles de Mélos. On est parti de ce fait pour se demander si ce ne serait pas à Délos que les vases méliens auraient été fabriqués[1]. Ce serait, incline-t-on à croire, dans des ateliers groupés autour du temple d'Apollon et d'Artémis que les pèlerins qui venaient assister aux fêtes religieuses de Délos auraient acheté ces vases pour les rapporter ensuite avec eux dans les différentes îles qu'ils habitaient. Si les amphores en question se sont retrouvées en plus grand nombre et mieux conservées à Mélos que partout ailleurs, ce serait l'effet d'un de ces hasards avec lesquels il faut toujours compter quand on essaye d'arracher à la terre les secrets des civilisations éteintes.

Par malheur, il n'y a rien, ni dans les textes littéraires ni dans les textes épigraphiques, qui confirme cette conjecture et les fouilles n'ont pas, à notre connaissance, révélé à Délos l'existence d'un *Céramique*, d'un quartier où auraient été groupés ces ateliers auxquels on veut attribuer tant d'activité. Tout ce que l'on sait de Délos ne semble pas être favorable à l'hypothèse de l'origine délienne. Délos a été longtemps le grand entrepôt du commerce maritime dans la mer Égée, avantage qu'elle a dû à la place même qu'elle occupait au milieu de l'Archipel, sur la route de tous les navires, et à l'abri que ceux-ci trouvaient, par presque tous les vents, dans le canal qui sépare Délos de Rhénée; mais rien ne donne à penser que Délos ait jamais été un

1. C'est vers cette hypothèse que penche Hopkinson, dans son étude intitulée *New evidence on the Melian amphoræ* (*Journal of Hellenic Studies*, 1902, p. 58) et, d'après une lettre qu'il m'écrit, M. Dugas serait volontiers du même avis.

centre industriel de quelque importance. On y vivait du négoce, du transit des marchandises qui venaient s'entasser sur les quais; mais il fallait y tirer du dehors tout ce qui s'y consommait et pour subvenir aux premiers besoins de la vie et pour parer cette vie de quelque luxe. L'île était trop petite et le sol en était trop pauvre pour qu'elle pût nourrir ses habitants. Ce sol était formé d'éléments trop peu variés pour fournir aux artisans les matières premières qu'ils auraient eu à mettre en œuvre. C'étaient les îles voisines qui envoyaient aux Déliens céréales, légumes et fruits; elles les approvisionnaient aussi de bois et de charbon. Une inscription nous a conservé le texte du règlement auquel était soumise l'importation de cette denrée [1]. Le marbre, employé sous toutes les formes, était partout dans l'île. Les chaufourniers l'ont exploité pendant des siècles, depuis que Délos était devenue une île déserte, pour fabriquer une chaux qu'ils allaient vendre aux maçons dans tout l'archipel. On sait ce qu'il reste pourtant de marbre à Délos, où des débris de cette roche jonchent partout le sol; mais presque tout ce marbre venait de Paros et de Naxos, où, sur des chantiers qui ne chômaient point, tailleurs de pierre et sculpteurs le débitaient en quartiers prêts à entrer dans les bâtisses, en dalles minces où s'inscriraient les décrets et les comptes, en bas-reliefs et en statues qui viendraient prendre dans les édifices la place à laquelle ils étaient destinés.

Condamnée, par sa situation même, à payer ce tribut à ses voisins, Délos a pu aussi emprunter à quelque autre île des Cyclades les vases peints qu'elle ensevelissait dans les tombes de ses habitants. Aujourd'hui encore, l'île la plus proche, Myconos, qui manque d'argile plastique, fait venir de Siphnos toute la poterie qu'elle emploie aux divers usages de la vie [2]. Il n'y a pas, non plus, à Délos, d'argile qui se prête à la fabrication de la poterie [3]. Or rien n'empêche d'admettre que, vers

1. Schulhof et Huvelin, *Loi réglant la vente du bois et du charbon à Délos* (*Bull. corr. hell.* 1907, p. 46-93).

2. Hopkinson, *J. H. St.* 1902, p. 58.

3. C'est ce qu'a bien voulu m'apprendre M. Cayeux, professeur à l'École des mines, qui a fait une étude très attentive de la composition du sous-sol de Délos. Je reproduis ici la lettre qu'il a eu l'obligeance de m'écrire à ce sujet : « Il n'y a pas et il n'y a jamais eu de véritable argile plastique à Délos. Il est bien certain que la totalité ou presque la totalité de la matière première utilisée pour la fabrication des poteries déliennes a été importée, si l'on admet, ce qui est tout à fait invraisemblable, que les vases aient été fabriqués à Délos. Je dis presque la totalité, parce qu'une roche granitique de l'île a élaboré, en se décomposant à la surface, une petite quantité de terre argileuse, de couleur gris clair et faisant un peu pâte liante avec l'eau. J'ai rapporté, en 1906, une provision suffisante de cette substance pour procéder à des essais. On en a

le septième et le sixième siècle avant notre ère, l'industrie céramique ait été particulièrement florissante dans cette île de Mélos où il s'en est retrouvé de si curieux monuments. Les terrains de Mélos sont d'une composition très variée, au dire des géologues. Ceux-ci y signalent, interposés entre les bancs de tuf ponceux, de larges bancs d'argile[1]. Le potier avait donc là, à pied d'œuvre, la matière première. Sans doute on façonnait et on décorait des vases dans d'autres îles de l'Archipel. La preuve en est faite pour Théra qui, comme Mélos, présentait une grande diversité de terrains; mais les ateliers de Mélos étaient peut-être les plus actifs et les mieux achalandés que possédât ce petit monde des Cyclades qui avait eu de bonne heure sa civilisation originale et qui garda longtemps, jusqu'à la formation de l'empire maritime d'Athènes, sa vie à part. Dans la belle saison, toutes ces îles ne sont séparées les unes des autres que par quelques heures de navigation. Sans risques, les barques vont de l'une à l'autre, chargées de passagers et de denrées. L'attrait des fêtes religieuses et les nécessités du commerce devaient faire converger en grand nombre ces barques vers Délos, rendez-vous commun de tous ces insulaires. On se retrouvait à Délos, entre parents et amis, pour causer, pour échanger des nouvelles et des idées. On était sûr d'y placer sa marchandise et d'en rapporter en retour ce que l'on n'aurait pas trouvé à acheter dans l'île détournée que l'on habitait pendant le reste du temps.

Quoi qu'il en soit du rôle et de l'importance que nous croyons devoir attribuer aux ateliers de Mélos, ce qui est certain, c'est que vers la fin du septième siècle et au commencement du dixième siècle, les Cyclades ont eu une céramique qui d'une île à l'autre, reproduit les mêmes types et que cette céramique se rattache à la grande famille des céramiques ioniennes.

Le potier de Mélos s'inspire des exemples et des traditions du potier ionien. Comme celui-ci, avant de saisir son pinceau, il étend sur

fabriqué, sous mes yeux, de petits vases qui ont été cuits avec des échantillons d'argile plastique servant de témoins. J'ai obtenu une poterie extrêmement fragile, colorée en gris très clair, complètement dépourvue de fer, analogue d'aspect à quelques poteries déliennes, mais absolument différente de la poterie à pâte ferrugineuse et dure qui abonde à Délos.

« Ma conclusion est qu'il existait, dans cette île, une petite quantité d'une argile de très mauvaise qualité qui a peut-être été utilisée par les anciens, mais qui n'est certainement pas la source de la matière première employée pour fabriquer les innombrables poteries à pâte ferrugineuse dont les débris abondent à Délos. » (25 janvier 1911.)

1. Sauvage, *Description géologique de Mélos* (*Annales des mines*, 4e série, t. X, p. 69-100), p. 74.

l'argile un engobe dont le blanc a, par l'effet du temps, tourné au jaune. C'est sur cette couverte qu'il projette des figures et des ornements où domine un noir franc sur lequel il pose, par endroits, des touches de rouge qui soulignent certains détails et qui égaient l'aspect de la peinture. Les têtes et les membres, il les dessine au trait sur ce fond clair, tandis qu'il représente les corps par des silhouettes opaques.

Dans l'ensemble, les procédés d'exécution sont donc bien ici ceux mêmes que nous avons définis quand nous étudiions, en terre ionienne l'œuvre des céramistes ioniens; mais les analogies ne s'arrêtent pas là. Les ornements linéaires répandus dans le champ sont les mêmes que sur maints vases de Naucratis et de Rhodes; mais il n'y a pas lieu de beaucoup insister sur ces ressemblances. Legs du passé, ces ornements de remplissage se retrouvent, à peu près pareils, sur des vases proto-attiques. Ce qui est plus significatif, c'est le rôle que jouent, dans les vases méliens, certains motifs empruntés au règne animal et au règne végétal. S'il y a un motif qui soit cher au peintre ionien, c'est bien celui d'une procession d'oiseaux de marais. Dans ses plus anciens ouvrages, dans les œnochoés rhodiennes, ce peintre le fait alterner avec les défilés des daims et des biches, des sphinx et des griffons. Un peu plus tard, il lui réserve encore une place sur des vases où la peinture n'est plus un pur décor imité de celui des tapisseries orientales. Il en est de même à Mélos. Au-dessus du tableau où se font face les deux grandes divinités de Délos, Apollon et Artémis, court un bandeau ponctué de rosaces, où des canards passent à la file (fig. 235). Dans les Cyclades, comme à Naucratis et Rhodes, le potier aime à interposer, entre les différents registres de son décor, une guirlande de lotus. Or, cette fleur de lotus qu'il a empruntée à l'Égypte, de part et d'autre, il la rend de la même façon. Il y résume le foisonnement des pétales en trois pointes qu'il enclôt entre les sépales plus allongés du calice. C'est là une convention qui est propre aux décorateurs ioniens. Chez les Corinthiens et les Attiques, les pétales ne sont plus représentés, d'ordinaire, entre l'écartement des sépales, que par une seule pointe (fig. 227).

Voici enfin, dans le plus important des tableaux de la céramique mélienne, un trait qui témoigne d'un goût que nous avons déjà signalé chez le potier ionien, le goût d'un de ces détails qui n'ont d'autre objet que d'amuser, par leur imprévu, l'œil du spectateur. On se rappelle les fines hirondelles qui, dans le vase Lévy, sont perchées sur la queue des lions et sautillent sur les rosaces (fig. 223). Or, sur la cri-

nière des chevaux ailés du char d'Apollon, le peintre a posé un petit oiseau qui retourne la tête vers le dieu (fig. 235); mais, dans l'exécution, quelle différence! L'oiseau mélien est lourd et l'on ne sait à quelle espèce il appartient, tandis que dans le vase de Rhodes et à la découpure de la queue, on reconnaît tout d'abord l'hirondelle.

Si l'ouvrier des Cyclades est ainsi l'élève et l'imitateur des céramistes ioniens, il est loin d'avoir leur adresse et leur légèreté de main. Sans doute ses ambitions sont plus hautes que celles des premiers potiers rhodiens, de ceux qui s'inspirent des tapisseries et des coupes de métal. Sur ses vases, il prodigue, montrée en buste et en pied, la figure humaine. Il y représente celles des divinités de l'Olympe qui étaient le plus dévotement adorées dans la région qu'il habitait. Il y met en scène les héros engagés, comme Héraclès ravisseur d'Iole, dans quelqu'une de ces aventures dont se divertissait l'imagination populaire; mais l'exécution laisse beaucoup à désirer. La forme qu'il a donnée à ses amphores n'est pas heureuse (fig. 233). Les anses sont étriquées. Trop petites, c'est à peine si elles donnent prise à la main. Le col, trop large, ne se détache pas assez franchement de la panse; mais ce qui est surtout d'un fâcheux effet, c'est ce pied en cône tronqué qui ne semble point apte à supporter le poids d'une panse très ample. Il y a là, au point de jonction entre le corps du vase et ce pied conique, une sorte d'étranglement qui ne plaît point au regard.

Quant au dessin, il a les défauts que nous avons signalés dans les plus avancées même des peintures de Naucratis, de Daphnæ et de Rhodes. Il manque d'accent dans le rendu des membres nus. En revanche, dans le profil des têtes, il exagère et il déforme les traits. On retrouve ici cet œil trop grand, ce nez trop pointu et ce menton en galoche que nous avons déjà rencontrés dans certains fragments de la poterie ionienne (fig. 235); mais, à Mélos, les mouvements ont moins de souplesse et les attitudes moins de naturel que dans quelques-uns des tableaux qui nous ont passé sous les yeux. Apollon et les muses dans leur char, Artémis derrière la biche qu'elle tient par les cornes, ont une pose très raide. Il n'y a que la biche, dressée sur une patte de derrière, dont le mouvement soit bien saisi. Les chevaux ailés qui traînent le quadrige sont d'un dessin tout schématique. Pourtant, malgré ces faiblesses qui ne frappent point à première vue, l'ensemble de la composition ne laisse pas d'avoir assez grand air, et l'on peut en dire autant de la scène qui représente Héraclès enlevant Iole (fig. 236). Dans l'inexpérience de l'artiste qui a tracé ces images, on sent un

effort sincère qui promet et qui ne peut manquer d'aboutir à bref délai.

Ce qui nuit encore ici à l'effet général, c'est que le décorateur quand il a entrepris de mettre sur ses amphores des scènes qui parlassent à l'esprit, n'a point su prendre encore le parti de nettoyer le champ, de dégager ses figures. Comme le peintre du plat rhodien d'Hector et de Ménélas, il a semé partout à profusion les ornements linéaires qui lui avaient été transmis par les styles antérieurs. Il a surtout abusé d'un de ces motifs, la spirale. Il l'a prodiguée dans toutes les parties du champ, en enroulements horizontaux qui font le tour de la panse, en groupes formés de quatre volutes conjuguées. Dans celle de ces amphores que nous avons reproduite tout entière, il lui a donné une telle importance que c'est elle qui attire tout d'abord la vue (fig. 233). Au premier moment, elle détourne l'attention, elle empêche presque de s'apercevoir que les deux cavaliers qui, là, se font face sont d'un dessin assez libre et bien posés sur leurs montures.

A tout prendre, si cette céramique insulaire a son originalité, si elle méritait d'être étudiée jusque dans ses menus débris, elle ne peut rivaliser, ni pour la variété ni pour l'élégance, avec celle de Naucratis et avec celle de Rhodes. A la considérer en son ensemble, elle a vraiment quelque chose d'un peu provincial, jusque dans ses œuvres les plus soignées. On s'explique ainsi que les vases dont les meilleurs types nous ont été fournis par Mélos ne se soient retrouvés nulle part ailleurs que dans cette île et dans les îles voisines. Aucune trace n'en a été relevée ni dans la Grèce d'Asie et dans ses annexes coloniales, ni dans la Grèce d'Europe, ni, à plus forte raison, en Italie. Ces ateliers insulaires n'ont pas été outillés pour l'exportation. Ils n'ont pas assez produit ou, du moins, leurs ouvrages n'ont point semblé assez beaux pour que l'acheteur étranger les recherchât et les achetât. A Théra, à Mélos et à Délos, si, comme on le veut, il s'est aussi allumé des fours à Délos, le potier n'a travaillé que pour la consommation locale. Toutes ces îles, bien peuplées et prospères, lui assuraient une clientèle qui suffisait à le rémunérer de ses peines.

§ 7. — LES COUPES DE CYRÈNE.

Au cours de la recherche que nous avons entreprise, nous ne sommes pas sortis de l'Ionie, malgré la longueur du chemin dont il nous a fallu suivre les détours. Ces comptoirs milésiens de Daphnæ et

de Naucratis qui nous ont longtemps retenus parmi les eaux lentes des bouches et des canaux du Nil, c'était des prolongements de l'Ionie et comme des cantons que quelque artifice aurait détachés de la mère patrie. Rhodes était, presque au même degré que Samos et Chios, une annexe de l'Ionie. Quant aux Cyclades, la population en était, il est vrai, très mêlée. Toutes les tribus grecques y étaient représentées; mais certaines de ces îles, comme Paros et Naxos, les deux plus grandes, les deux plus fertiles et les plus riches des Cyclades, étaient ioniennes de race et de langue; elles entretenaient d'étroites relations avec Milet. D'autres îles, comme Mélos et Théra, avaient reçu des colons doriens; mais, là même, ceux-ci n'avaient peut-être fait que se superposer, comme une sorte d'aristocratie, à une première couche d'éléments ioniens. En tout cas, quelle que fût la branche de la nation grecque à laquelle ils appartenaient, ces insulaires des Cyclades gravitaient tous autour de Délos, marché d'échanges qu'ils trouvaient profit à fréquenter, théâtre de cérémonies religieuses dont la pompe séduisait leurs imaginations. A cette époque, ce qui assurait surtout à Délos une situation privilégiée, c'était le prestige de son culte d'Apollon et d'Artémis. Les deux enfants de Latone étaient, par excellence, les grandes divinités ioniennes, celles qui avaient présidé aux migrations et aux conquêtes des ancêtres et dont la bienveillance tutélaire garantissait aux générations nouvelles la jouissance paisible des biens acquis.

Si l'Artémis de Délos était peut-être moins populaire et entourée d'une vénération moins craintive que la puissante Artémis d'Éphèse, l'Apollon de Délos n'était pas moins dévotement honoré par les Ioniens que l'Apollon Philésios de Milet et il avait sur celui-ci cet avantage que le dieu passait pour être né à Délos, que l'on montrait à Délos le palmier contre lequel Latone s'était appuyée pour donner le jour à Phébus et à sa sœur. Les Grecs mêmes qui n'étaient pas de sang ionien ne pouvaient pas ne point être sensibles au charme de ces souvenirs. Ils se plaisaient à s'associer aux assemblées où, par les jeux gymniques, par les chants, la musique et la danse, les Ioniens célébraient les bienfaits de leur divin patron et en sollicitaient la persistance. Ils se mêlaient à cette foule, où le sentiment ionien s'exaltait dans la communauté des émotions religieuses et des souvenirs patriotiques. Ce sentiment, on en a le vivant écho dans les beaux vers de l'*Hymne à l'Apollon délien* qui nous est arrivé sous le nom d'Homère[1]. Pressés

1. Homère, *Hymnes*, I, V. 145-164.

autour du sanctuaire avec leurs femmes et leurs enfants, tous revêtus de leurs longues tuniques, les Ioniens s'admiraient eux-mêmes dans la splendeur de leurs costumes et dans l'éclat de leurs fêtes. Écoutez le poète interprète de leurs transports : « Celui qui verrait les Ioniens lorsqu'ils sont réunis les prendrait pour des immortels qui échappent aux atteintes de la vieillesse. Il serait touché de leur grâce et s'en réjouirait dans son cœur, lorsqu'il contemplerait les hommes, les femmes aux belles ceintures, les navires rapides tout chargés de richesses. » Puis c'était les filles déliennes, servantes du dieu qui, après avoir célébré Apollon, Latone et Artémis maîtresse des flèches, chantaient « l'hymne des hommes et des femmes d'autrefois et charmaient ainsi toutes les âmes ». Sans doute elles répétaient ces récits épiques où étaient établies les généalogies et contées les aventures des héros et des héroïnes de la race ionienne. Ceux mêmes des assistants qui n'étaient pas de la famille ne se dérobaient point à l'enchantement. Lorsqu'ils quittaient la panégyrie pour rentrer chez eux, ils se remémoraient la beauté du spectacle, les chants des rhapsodes de Chios et des vierges déliennes; ils restaient soumis à l'ascendant du génie ionien. Les Cyclades, de Céos et Syros à Mélos et à Théra, c'est encore, c'est toujours l'Ionie.

Cette Ionie, berceau de la poésie et des arts de la Grèce, il nous faut maintenant la quitter, pour aller chercher, au delà des mers, des fabriques sur lesquelles s'est exercée, à distance, l'influence des types de la céramique ionienne et de ses procédés d'exécution.

On a recueilli, en petite quantité à Naucratis, en bien plus grand nombre dans l'apport des fouilles de Toscane, des vases peints, à légendes et à sujets grecs, qui, malgré la variété de leurs dimensions et de leurs formes, semblent avoir une origine commune. Tout concourt à donner cette impression. C'est d'abord, entre toutes ces pièces, une certaine similitude de facture. C'est le très fréquent usage que le peintre y fait d'un ornement que composent des grenades suspendues à un fil qui ceint le col du vase ou tourne autour du bord de la coupe. Les grenades sont reconnaissables non seulement à leur forme, mais aux pistils figurés au sommet du fruit (fig. 242). C'est surtout que partout là, dans les cratères et les hydries aussi bien que dans les coupes, un glacis blanc a été apposé sur tout ou partie des surfaces de la pièce. Là où ce glacis semble faire défaut, c'est souvent que, trop fragile, il n'a pas tenu : un examen plus attentif en fait découvrir quelques traces.

Il y a bien peu de ces vases desquels on puisse affirmer qu'ils n'ont pas reçu de couverte[1].

Depuis que l'on a rapproché les uns des autres, pour en former un groupe homogène, les vases qui se signalent par ces particularités, on a beaucoup discuté la question de savoir où il fallait en chercher la patrie. Bien des conjectures ont été émises à ce sujet, dont aucune n'a paru mériter d'être prise en sérieuse considération jusqu'au moment où l'on a prononcé le nom de Cyrène[2]. Ce qui a suggéré cette hypothèse, c'est la coupe célèbre qui est connue sous le nom de *Coupe d'Arcésilas*, elle a été trouvée à Vulci, en Étrurie (pl. XX)[3]. Elle représente un des princes de la dynastie des Battiades, très probablement Arcésilas II, le contemporain d'Amasis, présidant à la pesée du *silphion*. Le prince s'était sans doute réservé la vente et l'exportation de ce produit précieux, monopole qui lui valait un très gros revenu. Le suc que l'on extrayait de la tige et de la racine de cette plante, le *thapsia silphium* de Linné, mélangé à de la farine, passait, chez tous les peuples riverains de la Méditerranée, pour une vraie panacée; on le tirait de la Cyrénaïque et on le payait fort cher[4]. Des serviteurs apportent et vont mettre en magasin, sous les yeux du roi, les tiges de la plante, empaquetées dans des filets. Le roi, vêtu d'une longue tunique par-dessus laquelle est jeté l'*himation* dont les extrémités s'enroulent autour des bras, est assis sous une tente dont on ne voit que les cordages qui relèvent les draperies. Il est barbu. Il porte un pétase à bords recourbés, terminé par une pointe en fleur de lotus, des brode-

1. L'étude la plus récente qui ait été consacrée à ce groupe de vases est l'*Essai sur les vases de style cyrénéen*, par Ch. Dugas et R. Laurent (*Revue archéologique*, 1907[1], p. 377-409 et 1907[2], p. 36-58, 2 planches et figures dans le texte). On trouvera là définis avec précision les caractères qui sont communs à tous les vases qui composeraient ce groupe, pour ce qui est des formes que l'on y rencontre, des procédés de fabrication et notamment de l'engobe, puis aussi du choix des thèmes et des motifs d'ornement. Le mémoire se termine par un catalogue qui est le plus complet que l'on ait donné des vases qui peuvent être attribués à la fabrique dite cyrénéenne.

2. Lœschke a été le premier à donner une étude d'ensemble sur ces vases (*De basi quadam prope Spartam reperta*, Dorpat. Programus. 1879); mais il les attribuait à une fabrique dorienne, telle que Sicyone ou Sparte. Bientôt après, Puchstein proposait de les rapporter à des ateliers qui auraient été établis à Cyrène (*Kyrenæische Vasen*, dans *Arch. Zeitung*, 1880, p. 185-186; 1881, p. 215-250); mais les indices qu'il relevait n'entraînaient pas la conviction. Klein (*Euphronios*, 2e édit., p. 77) et Milchhœfer (*Die Anfænge der Kunst*, p. 171-183) parlaient encore l'un de la Laconie et l'autre de la Crète. Pottier en 1885, n'osait pas encore se prononcer (*Les Céramiques de la Grèce propre*, p. 293-313).

3. Cette image a été très souvent publiée. La meilleure copie est celle qui en a été donnée, en couleur, par Babelon, dans *Le cabinet des antiques à la Bibliothèque nationale* (in-4°, 1887-1888), pl. XII.

4. Pline, *H. N.* XIX, 15.

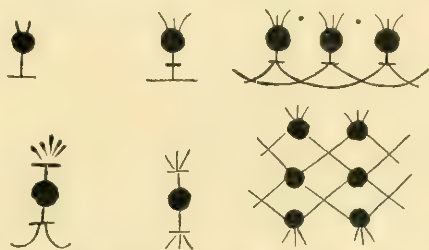


COUPE D'ARCÉSILAS (CABINET DE FRANCE)

Hauteur 0m 20 Diamètre du bassin 0m 26

quins lacés et recourbés en pointe par le bout, un sceptre dans la main gauche. Sa chevelure, fort longue, lui pend dans le dos. Devant lui, occupée à sa tâche, s'empresse et court la foule des serviteurs ; un d'eux, debout devant le maître, une sorte d'intendant, reçoit des ordres ou rend des comptes. Sous le siège pliant d'Arcésilas, siège sans dossier que les Grecs appelaient *ὀκλαδίας*, une petite panthère est accroupie et, par derrière, un lézard monte au mur. Deux oiseaux et un petit singe sont posés sur la grosse poutre à laquelle est suspendue la balance. Dans le champ volent deux autres oiseaux dont l'un, à très long bec, paraît être la cigogne africaine, le *marabout*.

Nous avons quelque peine à comprendre que l'on se soit jadis avisé de voir dans ce tableau la pensée de tourner en dérision les tyrans de Cyrène et leurs habitudes mercantiles[1]. L'art archaïque n'a point de ces velléités moqueuses. Chez les céramistes grecs du sixième siècle comme chez nos imagiers du moyen âge et chez les peintres italiens du *quattrocento*, il s'applique, avec une conscience ingénue, à copier la nature et, comme son adresse est loin de répondre à son intelligence, ce n'est pas sans quelque gaucherie qu'il arrive à reproduire certains traits et certains mouvements. Pour en faire saisir le sens, il souligne, il exagère. Comme cette exagération du dessin est le procédé favori du caricaturiste, on a pu, avant d'avoir assez étudié les primitifs, prêter à ces artistes des intentions qui n'ont jamais été les leurs. Ce que s'est proposé ici le peintre c'est de rendre, aussi fidèlement que possible, l'aspect que présentait une cour du palais ou un coin du port le jour où le prince procédait à la réception des balles de silphion. L'artiste a voulu prendre, comme on dirait aujourd'hui, un instantané de la scène. Aussi a-t-il tenu à ne rien omettre des détails du costume et des traits accessoires, tels que la présence ici de tous ces animaux exotiques, qui localiseraient l'image et lui donneraient un caractère frappant de réalité. Ainsi compris, ce tableau, avec sa singularité, avec les



242. — Groupes de grenades. *Revue archéologique*, 1907, p. 383

1. Welcker, *Alte Denkmæler*, t. III, p. 494.

inscriptions qui se lisent près de chacun des personnages et qui définissent son rôle, était bien fait pour amuser ces clients du dehors auxquels le destinait le fabricant de vases. A l'étranger, acquéreur de cette coupe, celle-ci donnait le genre de plaisir que nous procure aujourd'hui une photographie rapportée soit d'un bazar de Damas ou du Caire, soit de quelque port de l'Extrême-Orient. On devait l'acheter par curiosité, comme on achète aujourd'hui ces cartes postales illustrées qui font passer sous nos yeux tant de monuments et de paysages des terres lointaines.

Au premier regard jeté sur cette coupe, le Grec d'Europe ou l'Étrusque se sentait induit à chercher dans un milieu très différent du milieu où il vivait le théâtre de l'action ici figurée. Cette panthère apprivoisée qui, comme un chat, dort sous les pieds du maître, ce singe familier qui se joue parmi les agrès des magasins royaux, tout cela ne se voyait guère à Corinthe, ni même à Milet, encore moins dans le val de l'Arno. On devinait que cette peinture avait été exécutée par un artiste qui travaillait à proximité de l'Égypte, dans une ville grecque où se faisait sentir l'influence de l'Égypte, de ses mœurs, de son art et même de sa langue. Par l'ensemble de sa disposition, ce tableau rappelle les bas-reliefs des tombes de Memphis où le chef de famille, assis ou debout à l'une des extrémités du champ, a devant lui tout le peuple de ses serviteurs occupés à lui apporter les fruits de ses domaines. Ici, comme dans ces bas-reliefs, il y a une différence de taille très sensible entre le maître et ses esclaves. La forme du tabouret d'Arcésilas, avec ses pieds à griffes de lion, est celle des sièges qui sont figurés dans les peintures égyptiennes, de l'ancien au nouvel empire[1]. Plusieurs des serviteurs, comme les *fellahs* des bords du Nil, n'ont pas d'autre vêtement qu'un pagne serré autour des reins. Le fonctionnaire qui surveille la pesée est qualifié de σλιφόμαχος. Or l'explication la plus vraisemblable qui ait été proposée de ce titre est celle qui y reconnaît, dans la première partie du mot, le nom du silphion sous sa forme indigène que les Grecs avaient légèrement modifiée pour la commodité de la prononciation, et dans les deux syllabes terminales le vocable égyptien *macha*, « la balance[2] ».

Le titre officiel de ce personnage aurait donc été celui de peseur du silphion. La création de ce composé hybride témoignerait des rapports que Cyrène entretenait avec les places commerciales du Delta, rapports

1. Studniczka, *Kyrene, eine altgriechische Gœttin* (Leipzig, 8°, 1890), p. 9, fig. 4-6.
2. Puchstein, *Arch. Zeitung*, 1886, p. 186, n. 15.

dont nous devinons l'intimité à quelques faits que mentionne Hérodote[1]. Amasis avait contracté avec Cyrène une alliance offensive et défensive. Il avait pris femme à Cyrène. Il y avait envoyé, outre son portrait, peint sur une planche de cèdre, des statues d'Hathor et de Neith.

Sans doute, les conditions auraient été à peu près les mêmes, à Naucratis et à Daphnae qu'à Cyrène, pour le peintre grec ; mais ni Daphnae ni Naucratis ne produisaient le silphion et pourquoi, dans l'une ou



253. — La nymphe Kyrene. Coupe. Musée Britannique. Studniczka, *Kyréne*, Fig. 10.

l'autre de ces deux villes, aurait-on eu l'idée d'aller prendre comme thème du décor de la poterie cet épisode de la vie officielle des tyrans de Cyrène? A Cyrène au contraire, rien de plus naturel. Le sujet s'imposait. Par les avantages qu'il assurait au pays et à ses souverains, le silphion jouait un tel rôle dans la vie économique de la cité que celle-ci, du temps de ses rois comme après qu'elle eut reconquis sa liberté, n'a jamais cessé de mettre sur ses monnaies la tige et les fruits de cet arbuste (Pl. VII, 22). C'était cette image que Cyrène avait adoptée comme son blason traditionnel, comme ses armes parlantes.

1. Hérodote, II, 181-182.

La coupe dite d'Arcésilas a donc été fabriquée à Cyrène, on n'en saurait douter. Merveilleusement conservée, elle nous fournit une sorte d'archétype qui provoque des comparaisons suggestives. Elle permet d'attribuer cette même origine à tous les vases où nous retrouvons, avec la même qualité d'argile, la même couverte claire, les mêmes guirlandes, faites des boutons de la fleur et des fruits du grenadier.



244. — Ulysse chez Polyphème. Coupe. Paris, Cabinet des antiques. Dessin de M. Evrard.

Une autre pièce, où la technique est de tout point pareille, est venue d'ailleurs confirmer encore cette hypothèse. Il s'agit d'une coupe qui, par malheur, est très mutilée; on n'en a guère retrouvé que la moitié (fig. 243). Malgré l'étendue des lacunes, on saisit le sens général du sujet. Mêmes allures libres et décidées que dans la coupe d'Arcésilas; même goût du mouvement et du détail amusant. Des oiseaux volent à travers l'espace ou sont perchés sur la bordure du champ et sur des branches d'arbre. Poses et gestes sont expressifs et variés. Le personnage principal était une femme de grande taille qui se dressait debout au milieu du champ. On y reconnaît Kyréné, la déesse éponyme et la fondatrice mystique de la colonie. D'une main, dont il y a quelque

tracé sur l'original, elle tient un rameau de silphion, figuré tel qu'il l'est sur les monnaies : c'était sans doute l'autre main qui balançait, un peu plus haut, ce qui paraît être une branche de grenadier. Devant et derrière Kyréné voltigent des génies ailés qui ont tous les bras tendus vers elle, dans l'attitude de l'hommage et de la prière. Les uns sont masculins et les autres féminins. Les premiers sont peut-être des Boréades, représentants de ce vent du nord qui, après avoir couru sur la Méditerranée, verse aux plateaux de la Cyrénaïque les ondées vivifiantes. Quant aux génies féminins, ce seraient les nymphes Hespérides. Le fameux jardin dont elles étaient les gardiennes passait pour être quelque part dans l'intérieur du territoire de la colonie et elles aussi sont figurées sur les monnaies avec leur arbre aux pommes d'or. On croit saisir la pensée de l'artiste : ce qu'il a voulu rappeler et figurer par cette composition, c'est la richesse et la fertilité de la région cyrénéenne ; c'est l'action et le jeu des forces bienfaisantes qui en fécondent le sol.

Les deux coupes ci-dessus décrites offrent un intérêt exceptionnel par leurs décors. Elles permettent d'assigner une origine presque certaine à toute une série de vases qui, jusqu'à ces derniers temps, avaient fort embarrassé les archéologues ; mais les peintres céramistes de Cyrène n'ont pas toujours pris leurs sujets dans les spectacles que leur

275. — Bordure d'une coupe. Louvre. Salle E, 667. *Rev. arch.* 1907[1], p. 387.

offrait la vie de leur cité natale ou même dans les mythes locaux. Les vases où l'on reconnaît des produits de cette fabrique présentent une très grande variété. Leurs auteurs ont largement puisé dans le trésor des mythes qui, grâce à l'épopée, sont devenus la propriété commune de toute la nation grecque. Au Vatican, sur la coupe dite de Sisyphe ou de Tantale, on a la plus ancienne représentation des enfers qui existe



246. — Deinos. Combat d'Heraclès et des Centaures. Louvre. *Arch. Zeitung*, 1881, PL. XI, 1.

dans les ouvrages de l'art grec[1]. Une coupe du Cabinet des antiques de Paris met en scène l'aventure d'Ulysse chez Polyphème (fig. 244). Le Louvre est très riche en vases de cette espèce. Il y en a de forte capacité, coupes (fig. 245), hydries, cratères de diverses formes. Sur la plupart des grands vases, rien qu'une ou deux zones d'animaux passants, encadrées entre des bandes que remplissent des ornements géométriques et végétaux. Sur l'un d'eux, sur celui dépourvu d'anses que l'on appelle un *deinos*, c'est, au-dessus de la frise d'animaux, aigles, lions, sirènes, dans une zone plus haute, trois sujets distincts qui se suivent sans que le peintre ait établi entre eux aucune sépara-

1. GERHARD, *Auserlesene Vasen*, t. II, pl. 86.

tion, le combat d'Héraclès et des Centaures, Achille en embuscade qui va s'emparer de Troïlos et une scène de festin (fig. 246)[1].

Voici, sur une coupe, la chasse au lièvre, thème que les décorateurs grecs paraissent avoir emprunté de très bonne heure aux modèles orientaux[2]. Voici le sphinx[3], puis un cavalier suivi d'un



247. — Zeus et l'aigle. Coupe. Louvre. *Arch. Zeitung*, 1881, Pl. XII, 3.

oiseau volant et précédé d'une petite figure ailée[4]. Deux coupes surtout méritent d'être signalées. Sur l'une on voit Zeus, assis sur un siège sans dossier. L'aigle, à tire-d'aile, vole vers lui, comme pour

1. Puchstein, *Arch. Zeitung*, 1881. Dans la planche XII de Puchstein, les trois scènes sont reproduites en un dessin au trait.

2. Louvre. Salle E, 663. Voir Pottier, *Catalogue*, p. 389.

3. Salle E, 664.

4. Salle E, 665.

venir se poser sur les genoux du dieu (fig. 247)[1]. C'est une des plus anciennes représentations de cette divinité qui soit arrivée jusqu'à nous. Un tableau non moins curieux est celui où Cadmos, couvert d'une armure d'hoplite grec, coiffé d'un casque à haut panache, attaque, à Thèbes, un serpent, qui semble lui interdire l'accès d'un petit temple à fronton triangulaire (fig. 248). Au-dessous, un lièvre entre deux rosaces[2]. L'image du temple est de nature à intéresser l'architecte. Le fronton se termine, à son sommet, par un disque qui rappelle la grande pièce de terre cuite trouvée à Olympie, l'acrotère du vieux temple d'Héra[3]. A la manière dont est figuré l'entablement on le devine en charpente et à claire-voie[4]. La colonne a une base plate et ronde qui fait songer à celle des colonnes mycéniennes[5]; mais le fût n'a pas le galbe de celles-ci; le diamètre en est beaucoup plus fort en bas que dans la partie supérieure. Quant au chapiteau, formé de trois annelets, il n'appartient à aucun ordre connu. Le support qui a servi de modèle au peintre devait être en bois. On peut encore citer les coupes où sont représentés Héraclès luttant avec le taureau de Crète[6], une scène de banquet[7], la chasse du sanglier de Calydon[8], sur un fragment, des guerriers asiatiques ou des amazones courant[9]. Sur un débris de coupe qui provient de Naucratis, une femme qui tient en main une grenade est debout devant un personnage assis; on inclinerait à reconnaître là Apollon et Kyréné[10].

Dans tous ces vases dont nous faisons honneur aux ateliers de Cyrène, les retouches blanches sont assez rares. On comprend qu'il en soit ainsi. C'est surtout dans la poterie à fond de terre rouge ou jaune foncé qu'elles ont leur place marquée. Avec les retouches violettes, elles y concourent à l'effet; mais, là où le ton naturel de l'argile est masqué par un engobe de couleur claire, elles n'ont pas d'autre rôle que de jouer les traits réservés qui, dans la première poterie ionienne, servaient à marquer certains détails de l'ornement

1. Salle E, 668. Sur cette peinture, voir Studniczka, *Kyrene*, p. 14.
2. Salle E, 669. Studniczka, *Kyrene*, p. 33-34.
3. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 543, pl. XLVI.
4. Benndorf a tiré parti de cette image dans son étude *Ueber den Ursprung der Giebelakroterien* (*Jahreshefte des Kais. arch. Inst. in Wien*, t. II, p. 1-51), p. 14.
5. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 516-518 et fig. 200.
6. Salle E, 666.
7. Salle E, 667.
8. Salle E, 670.
9. Salle E, 671.
10. Studniczka. *Kyrene*, p. 22-23, fig. 18.

et du costume. Ici le céramiste a préféré faire usage, à cette fin, des traits incisés. C'est la pointe de métal qui s'est chargée de tout ce travail complémentaire. A ce changement de méthode, on devine que ces potiers ont eu sous les yeux des vases corinthiens et attiques, où



248. — Cadmos et le serpent. Coupe. Louvre (*Arch. Zeitung*, 1881, Pl. XII, 2.

ce mode de gravure était d'un emploi courant. Nous sommes ainsi avertis que, dans son ensemble, la céramique de Cyrène est postérieure à celle du premier et du second style rhodien.

On ne saurait en être surpris. C'est vers 624 que l'on s'accorde à placer la fondation de Cyrène. Mais celle-ci ne devint importante et prospère que sous son troisième roi, Battos II, quand, grâce au concours que la Pythie voulut bien prêter à ce prince, cette cité, dont l'existence avait été jusqu'alors assez précaire, eut reçu un nouvel

afflux de colons recrutés dans toute la Grèce, vers l'an 579[1]. C'est seulement après cette seconde fondation de la cité que durent s'allumer en nombre ces fours cuiseurs d'amphores auxquels fait allusion un oracle delphique dont le texte a été conservé par Hérodote[2]. Alors seulement Cyrène put avoir ses équipes de potiers et son école de peintres céramistes. Les plus anciens vases cyrénéens ne doivent pas être antérieurs de beaucoup au milieu du sixième siècle. Ils représentent ainsi un des développements secondaires d'une industrie dont les origines sont ailleurs. C'est en s'inspirant des modèles qui leur avaient été fournis par les ateliers ioniens de la Grèce d'Asie que les potiers de Cyrène ont créé les types que nous avons décrits. C'est à eux qu'ils ont pris le procédé de la couverte blanche ; c'est dans leurs ouvrages qu'ils ont trouvé les premiers éléments d'un répertoire qu'ils sauront bientôt enrichir et singulièrement diversifier. Ils ont tiré de là les languettes rayonnantes autour du pied du vase, les chapelets de boutons et de fleurs de lotus, les palmettes en forme d'éventail, enfin ce réseau à gros nœuds qui enveloppe le col de la plupart des vases du second style rhodien. Il décore l'extérieur de la coupe d'Arcésilas (cul-de-lampe à la fin du chapitre)[3]. Ce dernier emprunt est particulièrement significatif. La céramique ionienne paraît être la seule qui ait admis cet ornement. Pour la disposition générale du décor, même observation. Dans les cratères et les hydries, le champ est partagé en zones horizontales, remplies d'animaux passants, comme il l'est dans les aiguières de Camiros (fig. 249) ; seulement ces zones sont ici en moindre nombre. Le fond circulaire de plusieurs des coupes offre cette division en deux segments inégaux qui est presque de règle pour les plats rhodiens (fig. 244, 248). Dans le plus grand segment, il y a une scène tirée d'un mythe quelconque, tandis que, dans le plus petit segment le peintre n'a mis que des images dépourvues de toute signification, un lièvre en course, des oiseaux, des lions affrontés, un poisson, une palmette, etc.[4]. Il n'est pas jusqu'à certains des traits transmis à l'art ionien par la tradition mycénienne qui ne persistent ici. Des rosaces sont souvent semées dans le champ (fig. 247) ; mais ce qui est encore plus significatif, c'est que l'on trouve parfois ici, sur la tête du sphinx, cet appendice en forme d'aigrette flottante

1. HÉRODOTE, IV, 159.

2. HÉRODOTE, IV, 163.

3. Même dessin sur une autre coupe qui provient de Cæré (PUCHSTEIN, *Arch. Zeit.* 1881, pl. X, 3 et 3ᵃ).

4. PUCHSTEIN, *Kyrenæische Vasen*, pl. XII, 2 ; XIII, 1, 2, 4, 5.

dont aimaient à le parer les peintres et les ivoiriers mycéniens[1].

Si les monuments ne permettent point de douter que la poterie de Cyrène se rattache par un lien de filiation à celle des principaux centres industriels du monde ionien, on ne laisse point d'éprouver



249. — Hydrie. Musée Britannique (*Arch. Zeitung*, 1881, Pl. X, 2).

d'abord quelque surprise à constater ce fait indéniable. Cyrène n'était pas une ville ionienne et l'on n'y parlait, on n'y écrivait pas un dialecte ionien ; mais, du peu que l'on sait de son histoire, il résulte que bien des cités grecques avaient concouru à la peupler, surtout

1. Il en est ainsi dans une coupe du Louvre, salle E, 664. Sur cet appendice, voir plus haut, p. 449-450.

lors de l'appel que Battos II avait adressé à tous les Hellènes. Cette population très mêlée dut céder sans résistance à l'ascendant du génie ionien. C'est de Théra qu'étaient partis les Minyens qui avaient fondé Cyrène. Théra était la métropole de Cyrène. Or, par l'étude de la sculpture archaïque et de la céramique, nous avons reconnu que, comme Rhodes, Théra et sa voisine Mélos étaient, pour tout ce qui concerne l'art, des dépendances et comme des vassales de l'Ionie[1]. La situation même de Cyrène la prédestinait à subir cette influence. La ville grecque qui en était la plus proche, la seule que ses navires pussent atteindre en toute saison, sans se risquer en pleine mer, c'était cette Naucratis où régnaient en maîtres les dieux et les arts de l'Ionie.

De Naucratis ou peut-être de Milet, de Samos ou de Phocée, des potiers ioniens vinrent certainement s'établir à Cyrène, attirés par la rapide croissance de sa prospérité. Leur industrie fut favorisée et stimulée par l'essor d'un commerce maritime qui en plaçait avec avantage les produits sur les marchés de l'Étrurie. On s'explique la vogue dont jouirent chez les Étrusques ces jolies coupes. Par l'ensemble de leur forme, elles font songer à certaines coupes mycéniennes[2]; mais, ici, la proportion est plus heureuse entre le pied du vase et le récipient. Celui-ci, moins creux, a plus d'ampleur, s'évase avec une plus belle courbe. Il y a plus d'élégance dans le dessin et dans l'attache des anses. On ne peut que souscrire au jugement que porte sur les pièces de cette série un fin connaisseur. « D'une façon générale on peut dire que ces coupes cyrénéennes, par la perfection de la technique, par le poli de l'argile et son admirable légèreté, par la minutie des incisions et l'éclat des couleurs, par l'importance et le nombre des sujets historiques et mythologiques, représentent l'apogée de la fabrication ionienne. Ce sont les chefs-d'œuvre de l'école de peinture archaïque sur fond blanc[3]. »

On s'est prévalu de découvertes récentes faites en Laconie pour contester aux ateliers de Cyrène le mérite d'avoir produit ces jolies coupes et de les avoir mises à la mode chez les clients italiens des céramistes grecs. Ce qui a provoqué la proposition ainsi faite de dessaisir les Cyrénéens et ce qui a paru à quelques archéologues la justi-

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 318-320.

2. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 476, 492.

3. Pottier, *Catalogue*, p. 530. Voir, du même, *Documents céramiques du Musée du Louvre* (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 225-240).

tier, c'a été un des résultats les plus curieux qu'aient donnés les fouilles que l'Ecole anglaise d'Athenes a entreprises sur le site de Sparte et que, depuis plusieurs années, elle y poursuit avec beaucoup de persévérance, de méthode et de succès[1]. Elle a exploré, en plusieurs campagnes, tout le péribole d'Artemis Orthia, ou se sont succédé deux temples, dont l'un a été détruit vers l'an 600 pour être remplacé par un édifice plus important.

Des tranchées qui ont été creusées sur ce point, on a retiré, par pelletées, des tessons d'argile qui là, comme à Naucratis, représentent les restes des vases peints que, pendant plusieurs siècles, la piété des fidèles a consacrés dans le sanctuaire. Tout réduits en miettes que fussent ces vases qui se sont brisés dans les trous où on les enfouissait quand il fallait trouver de la place pour de nouvelles offrandes, il y avait, dans le nombre, des morceaux qui étaient assez grands pour que l'on y relevât le motif du décor. On arriva même à reconstituer quelques petits vases et jusqu'à une ou deux coupes. Ce que l'examen et le rapprochement de ces débris ont révélé, c'est une poterie qui ressemble fort à celle que nous avons portée au compte de Cyrène[2]. On y retrouve quelques-uns des traits que les céramographes ont signalés comme les caractères distinctifs de l'espèce, dans les vases dont ils font honneur à la fabrique cyrénéenne. Comme chez ceux-ci, dans tous les vases dont les fragments ont été recueillis à Sparte, dans tous ceux du moins qui paraissent remonter à l'âge archaïque, c'est sur un engobe blanc ou d'un ton jaunâtre que le décor a été appliqué. De part et d'autre, sur le noir des ornements ou des figures, mêmes rehauts d'un rouge pourpre, d'un ton souvent très vif. Enfin, à Sparte, on rencontre un des motifs d'ornement dont il a été fait le plus fréquent usage par l'ouvrier que nous avons cru cyrénéen, cette guirlande où sont reliées les unes aux autres par un fil léger des grenades que surmontent ces petites lignes en éventail qui rappellent les pistils de la fleur (fig. 242)[3]. D'autres motifs sont communs aux deux séries. Tels les boutons et les fleurs de lotus; telles les palmettes, dont le dessin est à peu près le même dans les deux céramiques, tels enfin les *sigmas* à trois ou quatre branches, les languettes triangulaires qui rayonnent autour du pied des vases ou, sur les coupes, du centre à la périphérie. Tel enfin le réseau à losanges avec de gros nœuds à l'intersection des cordes; mais

1. *The annual of the british school*, t. XII, XIII, XIV.
2. *The annual*, t. XIV, p. 30-47. J. P. Droop, *The pottery*.
3. *The annual*, t. XIV, pl. IV.

à part les grenades en chaîne, tous ces motifs nous sont apparus ou nous apparaîtront dans l'œuvre de la plupart des fabriques dont les produits nous paraissent porter l'empreinte du goût et du style des potiers ioniens.

L'analogie n'est cependant point contestable, et les archéologues anglais ont été fondés à la noter et à y insister; mais peut-être se sont-ils trop pressés d'en conclure que les vases jusqu'ici attribués à Cyrène sont issus des ateliers laconiens, qui les auraient exportés en Égypte et en Étrurie[1].

Avant d'admettre ces conclusions, il y aurait, semble-t-il, une première hypothèse à considérer. La Laconie n'aurait-elle pas tiré sa poterie peinte du marché de Cyrène?

C'est la Crète et l'Afrique par delà que regardent les ports de la Laconie. Nous avons eu l'occasion d'indiquer comment, par cette voie, l'influence des modèles égyptiens avait pu se faire sentir aux plus anciens sculpteurs du Péloponèse[2]; mais, pour ce qui est de la céramique, il n'y a pas lieu de s'arrêter à cette conjecture. Les explorateurs du sanctuaire de l'Artémis Orthia, en recueillant les fragments qu'ils trouvaient disposés dans le terrain par couches stratifiées, ont eu le sentiment que chacune de ces couches correspondait à l'une des phases d'une évolution organique, du développement graduel d'une céramique locale. Cette première impression n'a pas trompé ceux qui disent l'avoir éprouvée. Ce qui l'atteste, c'est la remarquable unité de physionomie qui caractérise les produits de cette céramique. Depuis les plus anciens des tessons ramassés sur ce chantier jusqu'à ceux qui, d'après la position qu'ils occupaient dans le terrain comme d'après le goût de leur décor, paraissent être les plus récents, tous ces fragments témoignent de la persistance des mêmes traditions d'atelier, de traditions qui remontent très haut et qui ne disparurent guère qu'avec l'industrie même du vase peint. Dès le septième siècle tout au moins, dès le temps où l'ornement végétal et la figure vivante commencent à réclamer une place dans le style géométrique qui régnait là comme partout ailleurs en Grèce, le potier laconien s'est accoutumé à habiller son argile d'une couverte claire et, alors même que les exemples des Corinthiens et des Attiques auraient tendu à lui faire abandonner cette pratique, il y est demeuré obstinément fidèle; il n'y a renoncé qu'à la

1. Droop, *The dates of the vases called Cyrenaic. The journal of Hellenic studies*, t. XXX, p. 1-34).

2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 428.

dernière extrémité. Dans cette production qui a eu une si longue durée on a cru pouvoir distinguer jusqu'à quatre périodes; mais, de l'une à l'autre, les transitions sont presque insensibles et ceux mêmes qui ont voulu établir ces divisions sont souvent embarrassés pour rattacher tel ou tel vase à l'une plutôt qu'à l'autre de ces classes. Il n'y a rien là qui ne s'explique aisément si, dans les débris de cette céramique, on reconnaît l'œuvre des ateliers du pays, ateliers où les recettes et les secrets du métier se transmettaient de père en fils; mais le résidu de ces offrandes ainsi apportées au temple pendant plusieurs siècles consécutifs aurait présenté un tout autre aspect si les Laconiens avaient tiré du dehors les vases dont ils faisaient don à la patronne de la cité. Dans ce cas, on n'aurait point trouvé là cette uniformité de facture que constatent les observateurs et ces fragments ne se seraient pas prêtés à se laisser grouper en une série fondée sur l'ordre chronologique. Celle que l'on aurait essayé de former, d'après les indications du terrain, plus d'une solution de continuité serait venue la couper. Dans la collection faite de ces débris, on n'aurait pas pu ne point noter des disparates, par lesquelles se serait trahie l'intrusion de vases qui, en divers temps, auraient été empruntés par les dévots d'Artémis à des fabriques étrangères, dont chacune avait sa technique particulière.

On ne saurait donc, croyons-nous, se soustraire à la nécessité d'entrer, pour une part tout au moins, dans les vues que le résultat des fouilles de Sparte a suggérées aux archéologues anglais. Il paraît démontré par ces fouilles que Sparte a eu de très bonne heure et a gardé fort longtemps une industrie céramique qui fut assez active pour suffire, presque à elle seule, aux besoins de la consommation locale. C'est là un fait qui n'est pas pour nous surprendre. Quand les modernes ont commencé à étudier l'histoire de la Grèce antique et qu'ils ont tenté de l'écrire, ils se sont parfois représenté Sparte comme une cité presque barbare, qui, à la différence des autres cités grecques, serait restée étrangère au goût et au sentiment de l'art. C'était là un préjugé qui n'a pas résisté à une étude plus attentive des textes et à la découverte des monuments figurés, monuments de toute sorte, qui, depuis que s'est ouverte l'ère des fouilles, sont sortis en grand nombre du sol de la Laconie. Comme en ont témoigné, après Pausanias, les faibles restes de quelques-uns des édifices que celui-ci a mentionnés dans son troisième livre, les Spartiates ont aimé la belle architecture. Si aucun des maîtres illustres de la statuaire du cinquième et du quatrième

siècle n'est originaire de Sparte, Sparte avait eu, au sixième siècle, des sculpteurs, élèves des Crétois Dipoinos et Skyllis, qui avaient joui en leur temps d'un certain renom [1]. Taillés dans le marbre laconien, les reliefs de maintes stèles funéraires nous ont permis de nous faire une idée de ce que dut être le style des ouvrages que l'on attribuait à ces sculpteurs, Hégylos et Théoclès, Dontas et Dorykleidas [2]. Dans de telles conditions, comment aurait-on pu supposer que, seuls de tous les Grecs, les Spartiates aient pu être indifférents à l'agrément de la peinture que, partout autour d'eux, un pinceau inventif et rapide étendait sur l'argile dont étaient faits les vases usuels, dissimulant ainsi la pauvreté de la matière sous la parure d'un décor riche et varié? On était donc en droit d'affirmer, avant même de pouvoir en fournir la preuve, que Sparte avait dû avoir, comme ses sculpteurs indigènes qui mettaient en œuvre les roches du Parnon ou du Taygète, ses potiers qui façonnaient et qui habillaient l'argile du val de l'Eurotas. La preuve est faite, aujourd'hui, par les fouilles de l'École anglaise.

L'historien n'a donc pu s'étonner de voir ces fouilles lui démontrer l'existence d'une céramique laconienne et l'avertir que l'activité de cette fabrique s'est soutenue pendant bien des années; mais il n'a pu se défendre d'éprouver, à première vue, quelque surprise quand il a dû constater que cette céramique, bien qu'elle soit née en pays dorien et qu'elle ait accompli là toute son évolution, se rattache, par l'ensemble de ses caractères, à la famille des céramiques ioniennes. Cette surprise, il s'en remet d'ailleurs très vite, pour peu qu'il se rappelle toutes les occasions qu'il a eues de montrer quelle a été la force d'expansion du génie ionien, pendant toute la durée de ce que l'on peut appeler l'enfance et l'adolescence de la Grèce, comment alors ce génie a rayonné en tous sens, bien au delà des limites du territoire qui était habité par les fils de la race ionienne, comment il a fait sentir l'ascendant de sa maturité précoce, de sa pensée, de sa langue et de son art non seulement à ses plus proches voisins, mais encore à des groupes et à des cités que toute une étendue de mer séparait de l'Ionie proprement dite.

Pour ne parler ici que de la Laconie, nous savons qu'un fameux sculpteur ionien, Bathyclès de Magnésie, est venu, vers le milieu du sixième siècle, s'établir à Sparte pour plusieurs années, afin d'y travailler à la construction et à la décoration du trône de l'Apollon d'Amyclées [3].

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 433.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 438-440, fig. 213-223.
3. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 396-398.

Il s'était fait accompagner par l'élite de ses praticiens, de ceux qui taillaient le marbre, de ceux qui fondaient le bronze, qui repoussaient et qui ciselaient le métal. Des potiers, avec les peintres leurs auxiliaires, ont pu se joindre à cette colonie d'ouvriers d'art. Pendant que Bathyclès et ses apprentis initiaient les Péloponésiens aux raffinements d'une sculpture et d'une orfèvrerie déjà savantes, ces potiers milésiens ou rhodiens auraient monté leur tour à Sparte; ils auraient appris aux artisans du pays à traiter et à décorer l'argile par les méthodes qui avaient fait le succès des ateliers de la Grèce orientale.

Que les procédés et les motifs familiers aux céramistes ioniens aient été introduits et acclimatés alors en Ionie, à l'occasion de l'appel adressé à Bathyclès ou qu'ils l'aient été plus tôt, par quelque autre voie, peu importe. Ce qui demeure certain, c'est que la céramique laconienne, celle que nous ont restituée les remblais du sanctuaire de l'Artémis Orthia, a pris ses modèles dans les types qui avaient été créés par les potiers de la Grèce d'Asie et que la céramique à laquelle s'est attaché le nom de Cyrène s'est inspirée des mêmes exemples et relève des mêmes types; mais est-on fondé à inférer de cette parité d'origine que ces deux céramiques n'en font qu'une? Pour notre part, nous ne le croyons pas. Il nous paraît y avoir de très sérieuses raisons d'écarter l'hypothèse d'après laquelle ce seraient les ateliers laconiens qui auraient fourni à la clientèle étrangère toutes ces légères coupes à engobe blanc que l'on a groupées sous l'étiquette de cyrénéennes.

Une première raison, c'est qu'une au moins, c'est que deux peut-être de ces coupes ont comme décor des peintures dont le thème confirme l'hypothèse généralement admise. On peut discuter l'ingénieuse interprétation qui a été proposée du sujet d'une coupe, par malheur incomplète, du Musée britannique où l'on a cru reconnaître Battos le fondateur et la nymphe Kyréné[1]. Cette interprétation nous semble très plausible; mais, en tout cas, il y a la coupe dite d'Arcésilas. La particularité du tableau qui en pare le dedans nous semble équivaloir à une vraie marque de fabrique, à une de ces marques qui, souvent, sur les faïences ou les porcelaines modernes, donnent le nom de la ville où se trouve l'atelier d'où la pièce est issue.

On ne voit pas, en effet, comment aurait pu venir à l'esprit du potier laconien l'idée singulière d'aller chercher le thème de sa peinture dans une des cérémonies royales qui, à certains jours de l'année,

1. Voir plus haut, p. 498-499.

appelaient et amusaient la foule des badauds sur les quais du grand port africain. Si, par impossible, il lui avait pris fantaisie d'imaginer cette scène, sur un récit qui lui aurait été fait par quelque marin, il n'aurait sûrement pas mis dans la version qu'il en aurait présentée maints accessoires, tels que la panthère sous le siège du roi et le singe grimpant aux agrès, qui donnent l'impression de détails saisis sur place par l'œil curieux et exercé d'un témoin auquel sa profession avait appris à fixer en de rapides croquis l'image de toute action et de tout groupe dont il espérait tirer parti pour donner à sa poterie l'attrait de l'imprévu et de la variété. D'ailleurs quel autre qu'un habitant de Cyrène pouvait connaître les appels qui retentissaient, les mots qui se prononçaient sur le môle à l'occasion de la manœuvre des sacs de silphium, des termes dont l'un au moins, celui de *sliphomachos*, étranger, par l'un de ses éléments, à la langue grecque, n'aurait pas été compris en dehors d'une ville qui entretenait d'étroites relations avec les ports du delta égyptien? Que ce tableau ait été exécuté à Cyrène, rien de plus naturel; mais il restera toujours difficile d'expliquer comment, dans tout autre centre de fabrication, un peintre aurait pu imaginer de choisir ce thème et comment, si par hasard il s'en était avisé, il aurait pu être en mesure de le traiter comme l'a traité l'auteur de la peinture en question.

L'argument que fournit l'existence de la coupe d'Arcésilas nous paraît suffire à trancher la question d'origine pour les vases de formes diverses qui, par tout leur mode de facture, s'annoncent comme des produits du groupe d'ateliers d'où est issue la coupe qui nous a paru fournir la solution du problème; mais il n'y en a pas moins intérêt à présenter ici certaines considérations accessoires qui viennent à l'appui des conclusions auxquelles nous nous sommes arrêté. Ce que met hors de doute le résultat des fouilles anglaises, c'est que la Laconie a eu de très bonne heure une industrie céramique dont l'activité s'est prolongée jusqu'au moment où le vase peint a passé de mode; mais ce que rien ne nous indique et ce que nous nous refuserons à croire jusqu'à ce que la preuve en ait été faite, c'est que cette fabrique laconienne ait travaillé pour l'exportation et qu'elle ait expédié ses produits d'une part à Naucratis et, d'autre part, en Étrurie. Si, en tant que Grecs de pur sang, les Spartiates, comme tous les autres fils de la même race, goûtaient, aussi bien que la poésie et la musique, les arts du dessin, Sparte, où tous les ressorts de l'État étaient tendus vers l'effort militaire et la puissance qu'il procure, n'a jamais été une cité

industrielle et commerçante. Elle a eu, à certaines heures une marine de guerre, qui avait à Gythion son port d'attache et son arsenal; mais on ne rencontre, chez les auteurs anciens, aucune allusion à un trafic de quelque importance qui se serait fait par cette voie. Pour gagner Gythion ou en sortir, les barques avaient à doubler ce cap Ténare que les navigateurs redoutaient en toute saison, pour les violentes bourrasques de vent qui, des sommets du Taygète, s'abattent là sur la mer. Or, il importe de ne pas l'oublier, c'était par mer seulement que pouvait s'opérer le transport des vases.

Jusqu'à la conquête romaine, la Grèce n'a eu, pour franchir les cols des montagnes qui séparaient les uns des autres ses divers États, que de mauvais chemins muletiers. Il y a cinquante ans, lorsque je fis, dans le Péloponèse, mon premier voyage, la viabilité n'y différait guère de ce qu'elle avait dû être, dans l'antiquité, avant que l'ingénieur latin se fût mis à l'œuvre. Je me souviens de la peine que nous eûmes, vers les premiers jours du printemps, à passer, par les défilés du Ménale, de l'Arcadie, encore toute blanche de neige, dans la plaine de Sparte, qui commençait à se couvrir de violettes et de narcisses. A plusieurs reprises, nos chevaux glissèrent dans d'étroits sentiers que les pluies d'hiver avaient coupés par endroits et nos bagages roulèrent sur les pentes des ravins. Voyez-vous de légères coupes d'argile exposées à ces accidents? Les vases peints ne se prêtaient pas, comme des sacs de grain ou d'olives, à être chargés sur des bâts; ils ne seraient pas arrivés à destination. Au contraire, avec un peu d'adresse, on pouvait les arrimer, mêlés à de la paille, dans la cale des galères. Plusieurs de ces plaques votives dont nous avons donné des échantillons représentent des barques corinthiennes chargées de la vaisselle qui se fabriquait dans les ateliers de l'Isthme (fig. 107). Dressez la liste des villes grecques qui ont eu une industrie vraiment florissante et qui se sont enrichies par l'expédition à distance des produits de leurs fours; vous ne trouverez à y inscrire que des cités maritimes. Ce seront d'abord les villes de la côte ionienne et des îles voisines. Ce seront ensuite Chalcis, Corinthe et Athènes. Avec le mouvement d'un port d'où partaient, dans toutes les directions, les ballots de silphium et d'autres denrées qui se tiraient de l'hinterland africain, Cyrène était dans les meilleures conditions pour que ses artisans trouvassent profit à fabriquer des vases élégants que venaient prendre à quai et soigneusement emballer les armateurs dont les bâtiments desservaient les marchés de l'Italie. Nous avons d'ailleurs, par un autre ordre de

monuments, la preuve que Cyrène a pratiqué, de tout temps, avec activité et succès, les arts de la terre. On a recueilli, à Cyrène et dans le reste de la contrée, beaucoup de figurines en terre cuite qui comptent parmi les plus soignées et les plus élégantes que les *coroplathes* grecs aient modelées. Le Louvre possède une excellente série de ces statuettes qui lui vient de la Cyrénaïque. Sparte n'a rien donné de pareil.

Pour tous ces motifs, nous nous refusons à accepter la théorie des archéologues anglais; mais nous leur devions tout au moins d'enregistrer leur découverte et de signaler la céramique, jusqu'alors inconnue, qu'ils ont eu la chance d'exhumer et qu'ils ont décrite. Celle-ci, dans l'état où l'ont mise les mains et les pressions qui l'ont comme pulvérisée, pourrait paraître ne pas mériter par elle-même beaucoup d'attention, car nous ne savons rien des thèmes qu'elle a traités et nous ignorons comment elle dessinait la figure; mais ce qu'il y a surtout d'intéressant dans cette céramique, c'est que, par elle, une fois de plus, nous prenons sur le fait cette vertu toujours en action, cette énergie conquérante de l'intelligence ionienne qui soumit à son ascendant beaucoup même de ceux que semblait devoir y soustraire tout l'ensemble de leurs traditions ataviques. Les Doriens de Sparte faisaient apprendre et chanter à leurs éphèbes, accompagnées par la flûte phrygienne, les élégies de Tyrtée, l'imitateur de Callinos d'Éphèse, ces élégies où tout, le mètre et la langue, avait une couleur ionienne. Les phiales et les œnochoés dont ils se servaient pour offrir la libation à leur Artémis Orthia reproduisaient les formes, les tons et le décor des vases dont usaient à cette même fin, en Ionie, les adorateurs de l'Artémis éphésienne et ceux de l'Apollon milésien.

§ 8. — LES VASES IONIENS D'ORIGINE INCONNUE TROUVÉS EN ITALIE

Si l'on accepte l'hypothèse à laquelle nous nous sommes rallié, on est fondé à faire figurer la fabrique de Cyrène sur la liste, trop courte à notre gré, des fabriques ioniennes qui nous sont connues par le résultat des fouilles. Les ateliers cyrénéens y prennent place à la suite des ateliers de Daphnæ, de Naucratis, de Rhodes et des Cyclades. Ils viennent y représenter un art qui, surtout par la nature des sujets qu'y traite le peintre céramiste, est plus avancé que celui même de Rhodes et de Mélos.

Les coupes que nous avons attribuées à Cyrène ont toutes été recueillies hors de la Cyrénaïque, quelques-unes à Naucratis, la plupart en Italie. Si nous avons cru pouvoir leur assigner une patrie, c'est que, dans deux ou trois d'entre elles, le choix de la scène qui a fourni le thème du décor nous a paru équivaloir à un certificat d'origine. Or il a été recueilli dans les nécropoles de l'Étrurie et de la Campanie nombre d'autres vases dans lesquels les juges les plus compétents s'accordent à reconnaître aussi l'œuvre de céramistes ioniens, ou tout au moins celle d'artisans qui auraient appris le métier à l'école des maîtres potiers de l'Ionie, qui auraient subi l'influence de leur goût et se seraient appliqués à imiter leur technique. Dans beaucoup de ces vases, le caractère ionien de la peinture n'est pas moins franchement marqué que dans les coupes de Cyrène; mais il y a une différence : dans les tableaux dont se parent ces hydries, ces amphores et ces coupes, nous ne relevons aucun indice qui oriente l'historien, qui l'autorise à prononcer le nom d'un atelier auquel il penserait pouvoir attribuer, par conjecture, la paternité de tel ou tel groupe des vases en question. Dans ces conditions, tout ce que l'on peut se proposer, c'est de distinguer et de définir ces différents groupes de vases *ionisants*, c'est de chercher quels sont ceux qui sont le plus fortement teintés d'*ionisme* et dans quelle mesure, partout là, le potier, tout en demeurant fidèle, dans l'ensemble, à l'esprit et aux traditions des céramistes de la Grèce d'Asie, a cependant fait certains emprunts à d'autres fabriques.

Les vases ioniens trouvés en Italie datent tous, à très peu d'exceptions près, de la dernière période du développement de l'école à laquelle ils ressortissent. C'est ce qui explique les emprunts que nous avons signalés. Si, à une certaine heure, le potier ionien, sans abdiquer son originalité, a pris le parti d'introduire quelques changements dans ses procédés d'exécution, c'est sous l'aiguillon de la concurrence qu'il s'y est décidé. Depuis la fin du VIIe siècle, les vases qu'il expédiait sur les marchés de la Grèce et de l'étranger avaient à y disputer la faveur du client à ceux que l'active industrie de Corinthe produisait par milliers et que sa puissante marine colportait dans toute la Méditerranée; il leur fallait compter aussi avec ces vases à figures noires par lesquels les potiers attiques, déjà dessinateurs très fermes et habiles à agencer de grandes compositions, préludaient aux chefs-d'œuvre qu'ils produiront un peu plus tard, sous le règne de la figure rouge.

Pour ne pas déserter la lutte, il s'appliqua donc à profiter des

exemples que lui donnaient ses entreprenants rivaux ; il résolut de leur dérober quelques-uns des secrets du métier qui faisait leur succès. Peut-être fut-il frappé de l'admiration que provoquaient des ouvrages tels que le cratère d'Ergotimos et de Clitias (le *vase François*), où la multiplicité des scènes et des personnages intéressait vivement le spectateur, auquel il remettait en mémoire, dans une longue suite de tableaux, tous ces beaux contes des poètes qui avaient enchanté l'adolescence de la Grèce et dont commençaient à s'amuser, dès que l'on prenait la peine de les traduire en images, les étrangers eux-mêmes, ceux du moins qui vivaient en marge du monde hellénique et dont la curiosité s'exerçait à saisir le sens de toutes ces figures qu'ils voyaient semées à profusion sur les objets de luxe qu'ils demandaient aux industries d'art de la Grèce. Pour la vente, il importait de pouvoir promettre et procurer à l'acheteur le plaisir que celui-ci, l'Étrusque comme le Grec, trouvait à ce genre de représentations, à cette pittoresque illustration du mythe. C'est ce que comprirent les céramistes de l'Ionie, qui tenaient à garder leur part des beaux bénéfices qu'il y avait à tirer de l'engouement dont s'étaient pris les princes et nobles toscans pour la poterie peinte de la Grèce. A cette fin, ils entreprirent de traiter, eux aussi, ce que l'on peut appeler les grands sujets. Sur maintes hydries et dans l'intérieur de plusieurs coupes, ils ont mis des tableaux dont le thème, tiré de l'histoire fabuleuse des dieux et des héros, comporte autant de personnages qu'il y en a, en moyenne, dans les peintures des vases attiques.

Sur les vases de Corinthe et sur ceux d'Athènes, dans ces tableaux à sujets mythologiques, le peintre prenait d'ordinaire la précaution d'adjoindre aux figures des légendes qui donnaient les noms des principaux acteurs de la scène. Beaucoup de Grecs, dont l'enfance avait été bercée de ces fables, auraient pu, à la rigueur, se passer de ces légendes; mais elles étaient fort bien venues des étrangers, qui n'avaient qu'une connaissance assez vague des attributs par lesquels les dieux grecs se distinguaient les uns des autres et qui ne savaient pas par cœur les aventures que les traditions locales et les chants épiques prêtaient à tant d'héroïnes et de héros. Les Ioniens, tant qu'ils avaient été laissés à leurs propres inspirations, n'avaient pas senti le besoin de ces légendes explicatives; mais ils finirent par en adopter l'usage, pour ne pas laisser leurs concurrents prendre sur eux un avantage quelconque. Parmi tant de vases, complets ou fragmentés, que nous ont livrés les ruines des cités de la Grèce d'Asie et des îles,

nous n'en avons, en tout, rencontré qu'un seul, un plat rhodien, où les personnages soient désignés par leur nom (fig. 221). Il en est tout autrement des vases présumés rhodiens qui proviennent des cimetières d'Italie. Sans doute, ils ne nous offrent pas tous des légendes de ce genre; mais celles-ci n'y sont pas rares. Nous les avons déjà rencontrées en nombre sur la coupe d'Arcésilas (pl. XX). Nous les retrouverons sur un des plus curieux monuments de cet art, sur la coupe de Phinée et sur d'autres vases de différents types.

Si d'ailleurs les céramistes ioniens se sont conformés au goût du jour, pour ce qui est du choix des thèmes et du mode de présentation, la façon même de leurs vases n'a pas subi un moindre changement. S'il était un procédé auquel ils parussent attachés par une longue pratique, c'était bien l'emploi de cette couverte claire sur laquelle était appliqué leur décor. Nous avons vu les potiers de Cyrène et ceux de Sparte rester encore fidèles à cette technique; mais le potier y avait renoncé, dans les ateliers d'où sont sortis les vases dont il nous reste à parler. L'effet produit par les engobes blancs avait un vif agrément; mais, à l'user, il avait bien fallu reconnaître que ces engobes adhéraient mal à la terre, qu'ils s'écaillaient aisément. Cet inconvénient avait dû devenir bien plus sensible encore à partir du jour où ce ne fut plus seulement en vue de la consommation locale que travailla le potier. Condamnés à de longs voyages qui les exposaient à bien des frottements, les vases risquaient de perdre en route une partie du léger enduit dont la fraîcheur faisait le charme. Ils avaient le défaut de ces étoffes dont les couleurs vives, mais très fragiles, passent trop vite. La clientèle dont il fallait capter les suffrages avait peut-être laissé voir, par une diminution des commandes, qu'elle préférait à cette grâce trop promptement évanouie la solidité des tons de ces vases attiques dont le beau noir se détachait si bien et tenait si ferme sur le fond rouge d'une argile lustrée.

Les tombes étrusques ont fourni beaucoup de ces vases qui, par l'absence de tout engobe dont la couleur se substitue à celle de l'argile passée au four, relèvent de la technique des ateliers corinthiens et des ateliers attiques, mais où le décor n'en garde pas moins un caractère franchement ionien. De tous ces vases, les plus intéressants sont ceux que l'on appelle les *hydries de Cæré*, parce que ces hydries ont toutes été recueillies dans la nécropole de cette ville. On en compte environ une vingtaine, qui offrent assez de traits communs pour que l'on ait cru pouvoir les considérer comme issues d'un seul et même atelier.

Un ou deux exemples suffiront à montrer ce qui les distingue et ce qui en fait l'originalité[1].

Entre autres hydries de ce genre, le Louvre en possède une dont le décor est particulièrement curieux. Les motifs d'ornement y sont ceux que nous ont rendus familiers les sarcophages de Clazomènes et toute la céramique ionienne (fig. 250). C'est, aux lèvres, un méandre, sur le col, une grande étoile à huit rayons, sur l'épaule une guirlande de feuilles et de baies de lierre, des languettes divergentes autour de l'attache de l'anse. Vers le pied du vase, c'est un bandeau où alternent les palmettes et les fleurs de lotus, puis, au-dessous, des pointes rayonnantes qui montent avec le vase et des feuilles lancéolées qui s'abaissent vers le sol[2]. Sur la panse, deux sujets : d'un côté un éphèbe à cheval qui poursuit deux daims mouchetés (fig. 251), et, sur l'autre face, deux taureaux ailés, en course (fig. 252). C'est avec des touches de blanc posées sur le fond ou sur le noir que sont exécutées les parties nues des figures, les mouchetures de la peau des daims et une bande des ailes du taureau.



250. — Hydrie.
Vue d'ensemble. Louvre. *Bull. corr. hell.* 1892, p. 257.

Cette scène de chasse, ainsi présentée, où le peintre en a-t-il pris l'idée ? Je ne sais rien, ni dans la poésie épique et lyrique, ni chez les historiens, qui donne à penser que ce genre de sport fût dans les habitudes ou des rois achéens de l'âge héroïque ou de leurs descendants, les chefs et les nobles des cités grecques de l'Asie Mineure. D'ailleurs ni la Grèce d'Europe, ni la Grèce d'Asie, l'une et l'autre toutes en montagnes et en étroites vallées, n'avaient les larges plaines qui seules peuvent se prêter à ces longues et folles chevauchées. Celles-ci supposent les vastes espaces unis qui bordent l'Euphrate et le Tigre. Là

1. La liste dressée par Pottier en 1892, la dernière que l'on ait donnée à ma connaissance, comprend dix-huit numéros (*Les sarcophages de Clazomènes et les hydries de Cæré*, dans *Bull. corr. hell.* t. XVI, p. 241-262). Cet article donne toute la bibliographie antérieure.

2. Sur cet ornement, si souvent employé à cette place par les peintres ioniens, voir *Note on the origin of double rays as an ornament (Appendix II to Notes on Amasis* de Karo dans *Journal of Hellenic studies* 1899, p. 163-164).

les rois de Chaldée et d'Assyrie étaient conviés par la nature même du terrain à rechercher ces divertissements ; montés sur leur char, près du cocher qui tenait les rênes, ou emportés au galop de leur cheval, ils poussaient devant eux et perçaient de leurs flèches les fauves qui pullulaient dans les halliers épineux du désert ou dans les hautes roseraies des berges inondées[1].

C'est des chasses royales figurées dans les palais de Babylone et de



251. — Chasse au daim. *B. C. H.* 1892, p. 259.



252. — Seconde face de la panse. Taureaux ailés. *B. C. H.* 1892, p. 261.

Ninive, comme peut-être aussi de certains bas-reliefs hétéens, que le peintre ionien a dû s'inspirer quand il a tracé sur l'argile des scènes de ce genre ; il n'avait pas eu l'occasion d'assister en Ionie à de pareilles chasses. Ce qui, mieux encore que la peinture de l'hydrie, dénonce cet emprunt, c'est le tableau de chasse qui fait partie du décor de l'un des plus beaux sarcophages de Clazomènes (fig. 127). On y voit trois daims, dont la robe est piquée de taches blanches, comme sur

1. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 5, 264, 270, 316, 351.

l'hydrie. De toute leur vitesse, ils fuient devant les chasseurs. Ceux-ci sont au nombre de deux. Celui qui presse de plus près le gibier est debout sur un char que traînent deux chevaux. De la main gauche il tient les rênes, tandis que sa main droite brandit une longue lance. Derrière lui, un cavalier qui, comme s'il craignait de dépasser le char, semble, fortement renversé en arrière, retenir l'élan de sa monture à demi cabrée. Une chienne court sous l'attelage. On a là, au complet, un des thèmes favoris de la sculpture assyrienne. Sur l'hydrie, où le peintre ne disposait que d'un champ plus restreint, il y a une bête et un chasseur de moins; mais c'est encore, quoique simplifié, le thème dont nous avons signalé la provenance exotique.

Même marque d'origine dans le groupe qui décore la face opposée. Ces deux taureaux ailés viennent en droite ligne de l'Asie antérieure où nous les trouvons partout, — dans l'ornementation des étoffes et sur les pierres gravées[1].

On aurait peine à s'expliquer que des céramistes travaillant en Italie ou même dans la Grèce européenne eussent fait ces emprunts au répertoire des artistes chaldæo-assyriens; mais toute difficulté disparaît, si l'on admet que les vases ci-dessus décrits, bien qu'ils aient été découverts en Étrurie, sont l'œuvre d'un potier ionien. En nous refusant à admettre que la sculpture chaldæo-assyrienne ait fourni des modèles à la sculpture grecque naissante et qu'elle ait exercé sur la formation de son style une influence sensible, nous avons dit par quelles voies multiples arrivaient sur les marchés de l'Ionie les produits des arts industriels de l'Asie antérieure, coupes de métal, ivoires ciselés, cônes et cylindres, tapisseries et étoffes brodées. Nous avons indiqué comment tous ces objets, richement ornés, avaient dû fournir au décorateur ionien plus d'un motif, plus d'un type dont il n'avait pu manquer de tirer parti[2]. Sur les coupes de bronze ou d'argent que fournissait surtout la Phénicie, on voit souvent figurés ces cavaliers et ces conducteurs de chars qui, l'arc ou la lance en main, poursuivent le cerf ou attaquent le lion[3]. Il n'en est pour ainsi dire pas une où ne se rencontrent des monstres ailés, génies, sphinx, griffons, etc.[4]. Dans les ciselures de cette imagerie du métal, le peintre ionien aurait pu trouver tous les éléments du décor de son hydrie[5].

1. *Histoire de l'Art*, t. II, pl. XIV, fig. 139, 141, 277, 331, 448, 449.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 721-724.
3. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 543, 544.
4. *Ibidem*, fig. 546, 547, 548, 550, 552.
5. Comme exemples de motifs empruntés à l'art asiatique par les peintres des vases



LE VASE DE BUSIRIS

Hydrie trouvée à Cære

Si, dans les ateliers d'où sont sorties les hydries dites de *Cæré*, on n'ignorait pas les types créés par l'art de l'Asie, d'autres pièces de la même série prouvent que l'on y avait une connaissance plus intime et



253. — Le vase de Busiris. Musée de Vienne. Vue d'ensemble.
Hauteur, 0 m. 45. Masner, *Die Sammlung*, etc., n° 217.

plus familière de l'Égypte, de ses mœurs et de ses costumes, du caractère des traits de sa population. Ce qui donne surtout cette impression c'est l'hydrie que l'on appelle le *vase de Busiris* (fig. 253).

On sait le conte, né sans doute dans le monde ionien et, plus tard, à Athènes, développé par le drame satyrique, qui se rattache au nom

de cette série on peut encore citer le suivant : Deux aigles saisissant chacun un lièvre (Louvre, salle E, 698, Cf. *Histoire de l'Art*, II, fig. 409).

de ce Pharaon légendaire[1]. Busiris était, disait-on, un roi d'Égypte qui, en vertu d'un oracle, sacrifiait à ses dieux tous les étrangers que la tempête avait jetés sur les plages du Delta. Ces massacres, il les continua jusqu'au jour où Héraclès, conduit en Afrique par l'ordre qu'il avait reçu d'aller cueillir les pommes d'or des Hespérides, fut saisi par les gardes du roi. On le menait au supplice quand il brisa ses liens et tua Busiris. C'est cette scène qui est représentée dans le champ circulaire de la panse, entre deux filets qui l'encadrent. Héraclès occupe à peu près le milieu de la face principale (Pl. XXI). C'est une sorte de géant. Avec ses cheveux courts et drus, il a une barbe touffue. Ses formes sont lourdes et robustes. Dans le premier élan de sa liberté reconquise, il a étranglé le roi qui gît, les membres contractés par l'agonie, sur les marches de l'autel. Maintenant il terrasse les prêtres qui ont essayé de lui barrer le passage. A lui seul, il en a mis six hors de combat. Ceux qui ne sont pas tombés sous ses coups sentent toute résistance inutile. L'un d'eux s'enfuit avec un geste de terreur. Un autre, à genoux sur la plate-forme de l'autel, étend les mains en demandant grâce. Un troisième se cache derrière ce même autel. Sur l'autre face, que coupe en deux l'attache de l'anse, accourent cinq soldats éthiopiens, armés de gros bâtons, qui se terminent par une crosse; mais, comme les gendarmes de la comédie, ils arriveront trop tard (fig. 254).

Si, dans la plupart des figures de ce tableau, il y a des fautes de dessin, si le groupe qui entoure Héraclès est un peu confus, l'ensemble de la scène témoigne d'une entente réelle de la composition. Les personnages y sont bien distribués; leurs mouvements sont justes et expressifs; mais ce qui nous intéresse ici, c'est moins les mérites ou les défauts de l'exécution que l'effort qui a été tenté par le peintre pour mettre dans son œuvre ce que nous appelons la couleur locale. Il a vu l'Égypte. Il sait quelles coiffures et quels habits on y porte; certains types ethniques l'y ont frappé. La dignité royale est indiquée, chez Busiris, par l'*uræus* qui se dresse sur son front. Les prêtres sont

1. Tous les textes anciens qui ont trait au mythe de Busiris ont été réunis et commentés par Helbig, en tête de son article : *Vasi di Busiri* (*Annali*, 1869, p. 296-306. Pl. XVI et XVII du t. VIII des *Monumenti. Tavole d'aggiunta P. Q*). Pour la liste de toutes les études consacrées à ce vase, voir Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im K. K. œsterreich. Museum* (in-4°, Vienne, 1892), n° 217, p. 22. La plus fidèle copie qui ait été donnée de cette curieuse peinture est celle que Furtwængler et Reichhold ont fait entrer dans leur grand ouvrage, *Griechische Vasenmalerei*, série I, pl. LI. C'est d'après cette planche qu'a été exécutée notre planche XXI qui reproduit le plus important des deux tableaux du décor de la panse.



254. — Le vase de Busiris. Le revers de l'hydrie. Furtwængler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, Série I, Pl. LI.

enveloppés dans ces longues tuniques de lin que l'on appelait *calasiris*, tuniques qui, comme le marque Hérodote, étaient bordées de franges[1]; or les franges sont ici très apparentes. Quant aux gardes du revers, à leur chevelure laineuse, à leurs grosses lèvres et à leur nez épaté, on reconnaît en eux des esclaves nègres. Comme, dans la vallée du Nil, tous les gens de basse condition, ils n'ont d'autre vêtement que le pagne autour des reins. Ils brandissent des gourdins; or, en Égypte, les morts sur leurs stèles, les intendants et les *fellahs* dans les bas-reliefs des hypogées ont presque tous en main un bâton sur lequel ils s'appuient, avec lequel ils menacent les épaules nues de leurs subordonnés ou dont ils se servent pour mener leurs bêtes à la charrue ou au pâturage.

Dans la chasse au sanglier qui est figurée sur le bandeau inférieur, on ne trouve pas les mêmes qualités d'entrain et de liberté que dans le sujet principal; mais on remarquera la guirlande qui orne l'épaule de l'hydrie. Elle est faite de deux rameaux qui s'infléchissent pour venir se réunir à leur sommet. Parmi les feuilles, feuilles d'olivier ou de laurier, brillent des baies peintes en blanc (fig. 255). Il y a, dans le dessin de tout ce branchage, beaucoup de souplesse et d'élégance, ainsi qu'un heureux contraste entre la teinte sombre des feuilles et le ton clair des fruits.

Dans quelques autres de ces vases, on pourrait encore signaler maints souvenirs de l'Égypte et de la faune africaine. Sur une hydrie du Louvre où est figurée la chasse du sanglier de Calydon, les hommes ont un type exotique qui rappelle le type égyptien[2]. Leur tunique pendante bouffe entre les jambes comme une espèce de pagne. Sur le col, un oiseau d'eau qui ressemble à un flamant, cet habitant des marais du Delta. Sous l'anse droite, un singe qui rappelle celui de la coupe d'Arcésilas.

Quelques-uns des thèmes que nous rencontrons dans cette série et maints détails du genre de ceux que nous venons de relever donnent donc à penser que les peintres de ces vases avaient des jours ouverts sur l'Asie antérieure et sur l'Égypte, qu'ils aimaient à chercher là des motifs qui, par un certain goût d'étrangeté, réveillassent l'attention

1. Hérodote, II, 181.

2. Le vase a été publié dans *Monum. ined.* t. VI-VII, pl. 77. Comme exemple de vases dont le décor paraît inspiré par le souvenir des choses de l'Égypte, on peut encore citer un petit lécythe à figures noires qui représente trois personnages agenouillés devant ce qui paraît être une caisse de momies (*American journal of archæology*, 1900, p. 498).

de leur public ordinaire ; mais ce n'en est pas moins des mythes nationaux de la Grèce qu'est tiré, dans tous ces vases, le thème du décor. Dans le tableau du meurtre de Busiris, c'est sur les bords du Nil qu'est placé le théâtre de l'action et l'artiste a voulu donner à l'image quelque



255. — Le vase de Busiris. Guirlande de l'épaule. *Monumenti inediti*, t. VIII, pl. XVII, D.

chose de l'aspect d'une peinture égyptienne ; mais le sujet traité n'en reste pas moins un sujet purement grec, par le rôle qu'y joue Héraclès ; c'est un épisode de l'histoire du plus populaire des héros grecs. Sur les autres hydries de ce groupe, les images ont le même caractère. C'est, pour ne parler ici que des vases du Louvre, la chasse du sanglier de Calydon et l'enlèvement d'Europe[1]. C'est le combat des Centaures et des Lapithes[2]. C'est Héraclès amenant Cerbère à Eurys-

1. Louvre, Salle E, 696.
2. Louvre, Salle E, 700.

thée qui, saisi de terreur à la vue du monstre, se cache dans un *pithos* (fig. 256)[1]. C'est le petit Hermès qui, après avoir dérobé les bœufs de son frère Apollon et les avoir cachés dans un antre recouvert de broussailles, s'est recouché dans son berceau et fait semblant de dormir, pendant qu'autour de lui on discute avec animation et on se demande quel peut être le voleur (fig. 257)[2]. C'est Achille qui tend une embuscade à Troïlos, dans la plaine de Troie, qui le saisit et l'égorge dans sa fuite[3].

On ne saurait douter que ces hydries ne soient postérieures aux poteries que nous avons présentées comme les types les plus anciens et les plus authentiques de la céramique ionienne. Entre les œnochoés ou les plats de Camiros et les hydries de Cæré, il y a l'effort de deux ou trois générations de peintres; il y a aussi le rapide essor d'une poésie qui, avec une merveilleuse richesse d'imagination, ne cesse pas d'inventer des mythes et de les diversifier à l'infini. Ces mythes, on les a entendu conter par les rhapsodes dans les panégyries et autour de la table du festin. On aime à les retrouver mis en scène dans les peintures qui décorent les édifices publics et privés ainsi que sur les vases de métal ou d'argile qui parent les maisons et qui formeront ensuite le mobilier de la tombe. On ne se contente plus de ces ornements floraux, de ces processions d'animaux qui, jadis, dans le décor des objets familiers, ne visaient qu'à amuser un moment l'œil du spectateur. Maintenant on préfère voir figurée une action à laquelle l'esprit puisse s'intéresser. Sur celles des hydries de Cæré où n'est pas représentée une aventure des dieux ou des héros, il y a tout au moins des attelages de chars, des chasses, chasse au cerf et chasse au lion[4]. C'est ainsi que, sur une hydrie qui a été acquise à Cæré même pour le musée de Berlin, il y a, d'un côté un cocher qui monte sur un char que vont traîner deux chevaux, et de l'autre côté, une chasse au lion (fig. 258 et 259). Dans le premier tableau, derrière les chevaux, un personnage qui semble parler au cocher et qui paraît bien être une femme. Sur l'autre face, avec le lion qui s'est précipité sur la croupe d'un cheval offert sans doute comme appât, rien qu'un chasseur armé d'une longue lance, qui attaque le lion par derrière. Le peintre ne manque pas d'habileté. On remarquera le parti qu'il a pris de faire baisser la

1. Louvre. Salle E, 701.
2. Louvre. Salle E, 702.
3. Louvre. Salle E, 703.
4. Louvre. Salle E, 697 et 698.



256. — Hydrie. Heracles et Eurysthée. *Monumenti inediti*, t. VI, pl. XXXVI.

tête au second cheval et le dessin très juste de cette tête, comme aussi dans l'autre scène, le mouvement du lion et le large rendu de son mufle[1].

Les hydries de Cæré sont donc de date sensiblement plus récente que les œnochoés rhodiennes et il y a même lieu de les croire, dans leur ensemble, moins anciennes que les coupes de Cyrène. Dans celles-ci, le potier en est encore à la technique de l'engobe blanc. Ici, il y a complètement renoncé; mais il est bien encore dans la tradition ionienne par le plaisir qu'il prend à varier les tons et à en chercher les contrastes. Avec leur fond jaune, avec leurs retouches de pourpre et de blanc posées sur le noir, ces vases, dans leur première fraîcheur, offraient une coloration riche et gaie. Par malheur, le blanc, très fragile, est souvent tombé; parfois on n'en trouve plus guère que la trace à peine visible[2]. Comme à Cyrène, le peintre de ces hydries emploie couramment le procédé de la gravure que ne connaissaient pas les premiers potiers ioniens. C'est avec la pointe, d'un trait net et ferme, que, sur l'argile dégourdie par un premier passage au four, il a dessiné l'esquisse de la composition. Ces contours, il les a remplis ensuite du noir dont il avait chargé son pinceau; sur celui-ci, il a mis, par endroits, le blanc et le rouge; puis il a repris la pointe pour indiquer, à l'intérieur des figures, les détails du costume et du modelé des corps.

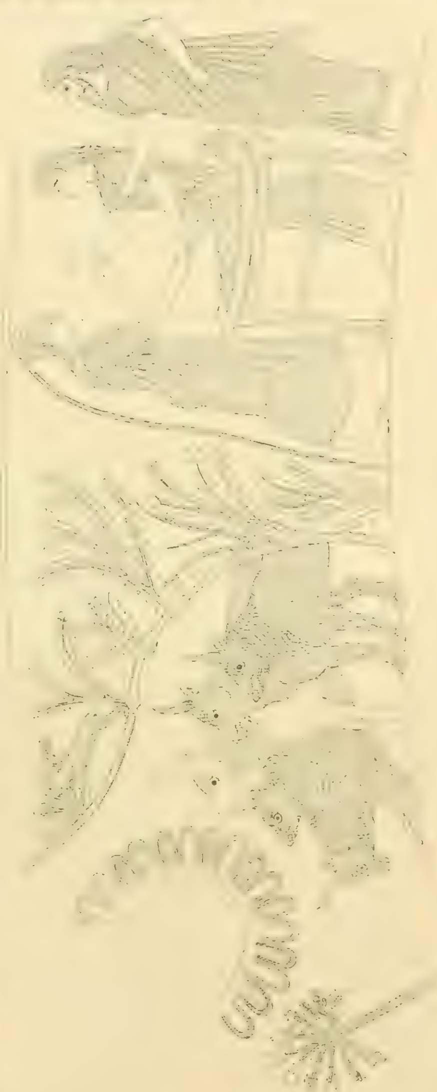
Tant pour ce qui concerne l'ordonnance générale du décor et l'intérêt des thèmes que pour l'exécution des figures, ces hydries représentent donc un état très avancé de la céramique ionienne, et l'on aimerait à savoir dans quelle ville elles ont été fabriquées; mais on n'a pas, pour ces vases, les mêmes ressources que pour ceux qui ont été attribués aux ateliers de Cyrène. Ici, dans les sujets des peintures, point de mythes qui appartiennent en propre à une ville plutôt qu'à une autre, point de scène qui, comme celle de la pesée du silphium, ait un caractère local. On a songé à Phocée, en rappelant ce que l'on sait de son esprit d'entreprise et des débouchés qu'elle s'était assurés sur

1. Hartwig, qui a écrit la notice jointe à la planche XXVIII du tome II des *Antike Denkmæler*, fait remarquer que c'est là la première hydrie de Cæré dont le décor ait été reproduit avec les couleurs de l'original.

2. Les blancs sont restés très visibles dans le vase de Busiris et dans l'hydrie de nos figures 251 et 252. Dans celle que reproduisent nos figures 258 et 259, d'après Hartwig, l'éditeur du vase, le second cheval et les chairs des hommes étaient teints de blanc; mais ce blanc était posé sur le noir. Il est tombé, et il n'en est resté que de faibles traces qui donnent aux nus l'apparence d'un noir délavé et qui feraient croire, ce qui est une illusion, à un essai de modelé.

nombre de marchés, dans le bassin occidental de la Méditerranée : il serait possible, a-t-on dit, qu'après les événements de 544 et l'exil volontaire que s'étaient alors imposé ceux des Grecs qui n'avaient pas voulu devenir sujets perses, des céramistes phocéens fussent allés s'établir en Étrurie. Il n'y a rien qui commande d'écarter cette hypothèse comme invraisemblable ; mais on ne saurait non plus invoquer en sa faveur le plus léger indice qui autorise à faire honneur de ces vases plutôt à Phocée qu'à toute autre des cités importantes de la même contrée[1].

Nous avons décrit les espèces principales de la céramique ionienne, celles qui,



255. — Hydrie. Louvre. Hermès voleur des bœufs d'Apollon. *Nuove memorie dell' Instituto*, 1865, pl. XV.

1. Sur les raisons que l'on pourrait avoir d'attribuer ces hydries à Naucratis ou tout au moins à une ville ionienne qui aurait entretenu avec l'Égypte des relations suivies, voir Duemmler, dans *Römische Mittheilungen*, 1888, p. 171 et suiv. Winter s'est aussi occupé des hydries de Cæré (*Studien zur älteren griechischen Kunst*, dans *Jahrbuch*, 1900, p. 83-92). Avant de décrire le vase de Busiris,

représentées dans nos galeries par des exemplaires en nombre et d'une belle conservation, se laissent d'ailleurs définir par des traits assez particuliers pour que chacune d'elles nous donne la mesure et la nuance du goût qui régnait, à une certaine heure, dans tel ou tel des ateliers de l'Ionie ou de ses dépendances extérieures. Nous ne saurions, sans risquer de nous perdre dans le détail, insister autant sur maintes variétés secondaires qui, tout en relevant des mêmes méthodes, offrent des caractères moins tranchés. Nous ne pouvons que mentionner une série de vases que l'on a proposé d'appeler *pontiques*, parce que, sur un d'entre eux, on a cru reconnaître des Scythes, à leur costume et à leur manière de combattre[1]. Ces vases, a-t-on dit, auraient été fabriqués dans quelqu'une de ces colonies ioniennes du Pont-Euxin où les Grecs étaient en contact avec ces barbares. Il ne semble point qu'il y ait lieu de s'arrêter à cette conjecture. Il n'y a qu'un de ces vases où paraissent des cavaliers scythes, coiffés du bonnet pointu et se retournant pour décocher leurs flèches sur l'ennemi devant lequel ils semblent fuir. Or nous avons déjà rencontré ce type, qui piquait la curiosité du spectateur grec, sur les sarcophages de Clazomènes[2]; nous le retrouverons sur les vases attiques. Enfin c'est des nécropoles de l'Étrurie que proviennent tous les vases auxquels on veut attribuer cette origine. Or est-il vraisemblable que les marchands ioniens qui trafiquaient avec l'Occident aient été chercher si loin les poteries qu'ils fournissaient à leur clientèle italienne, quand ils pouvaient les trouver à Samos ou à Phocée? Ou bien supposera-t-on, ce qui est encore plus difficile à admettre, des relations directes entre les ports de la Russie Méridionale et ceux des côtes de la Toscane?

Ces vases sont, pour la plupart, des amphores. On a un certain nombre d'amphores qui ressemblent beaucoup aux hydries de Cæré (fig. 260). « C'est le même style lourd, le même emploi du blanc, la même façon de dessiner les Silènes et les Centaures, souvent les mêmes ornements et les mêmes sujets[3]. » Une des plus curieuses de ces amphores est le vase du musée de Munich qui représente le *jugement de Pâris*. Le blanc y est largement employé; mais ce qui semble

Furtwængler avait déjà exposé ses idées sur ce sujet (*Die antiken Gemmen*, t. III, p. 89-90).

1. F. Dümmler, *Ueber eine Classe griechischen Vasen mit schwarzen Figuren* (*Jahrbuch* 1887, p. 171-192, pl. VIII-IX, 2 fig. dans le texte).

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 269, fig. 123.

3. Pottier, *Catalogue*, p. 538.



258. — Hydrie. Char monté. *Antike Denkmäler*, II, pl. XXXIII.

trahir surtout le goût ionien, ce sont certains détails réalistes et pittoresques tels que, dans la figuration du troupeau de Pâris, le chien qui tire la langue, le taureau qui appuie la tête sur la croupe de son voisin, l'oiseau perché sur le dos de l'un des bœufs. Une des femmes porte cette sorte de bonnet pointu que les Romains appelaient le *tutulus* et qui était la coiffure ordinaire des femmes étrusques, ce dont on pourrait inférer que le vase a été fabriqué en Étrurie (fig. 261 et 262). Il y a aussi un certain nombre d'œnochoés où le décor est tout à fait pareil.

On peut citer encore maintes coupes qui, par leur forme et par leur légèreté, rappellent les coupes de Cyrène, mais qui s'en distinguent par l'absence de l'engobe clair. On y reconnaît la main de l'ouvrier ionien à une chaude polychromie, à certains détails du décor, à la manière dont y sont tracées les guirlandes de lierre et les fleurs du lotus, surtout à des boutons de lotus, capricieusement semés dans le champ où ils se dressent sur un souple pédoncule. Telles sont de belles coupes qui ont été découvertes à *Siana*, probablement l'antique bourg de Mnasyrion, près de Camiros[1]. Telles sont aussi deux coupes, trouvées en Étrurie, qui sont entrées au Louvre avec la collection Campana[2]. Il y a lieu d'attribuer cette même origine à des cratères que l'on doit aussi aux cimetières toscans et dont quelques-uns sont, en partie tout au moins, revêtus d'un glacis blanc. Telle image, celle par exemple de deux biches au pelage moucheté, y évoque le souvenir de types qui ont été souvent reproduits par les peintres ioniens (fig. 127)[3]. Un de ces cratères présente une particularité très rare, qui achève d'en démontrer la parenté avec des produits asiatiques tels que les sarcophages de Clazomènes : c'est l'emploi de *traits blancs posés sur le noir* et servant, *concurremment avec les traits incisés*, à indiquer les détails de la musculature ou les plis des vêtements[4]. Parmi les vases divers que l'on peut se croire en droit de porter au compte des ateliers ioniens, signalons encore une amphore de provenance étrusque où l'on voit, dans l'un des bandeaux, deux coqs affrontés dans une

1. Cecil Smith, *Four archaic vases from Rhodes* (*Jour. of Hellenic studies*, 1884, p. 220-240, pl. XL-XLIII). Sans tenir beaucoup à cette appellation, Cecil Smith range ces vases dans la catégorie, jusqu'ici assez mal définie, des vases chalcidiens. Avec Pottier (*Catalogue*, p. 495), je les rattacherais bien plutôt à la céramique ionienne.

2. Pottier, *Catalogue*, p. 531. Louvre, Salle E, 675-676.

3. Louvre. Salle E, 677. Pottier. *Vases antiques du Louvre*. pl. LII.

4. Pottier, dans B. C. H. 1893, p. 425. Voir, au sujet de ces vases, tout l'article : *Documents céramiques du musée du Louvre*, p. 423-444.



2[illegible]9. — Hydrie. Chasse au lion. *Antike Denkmäler*, II, pl. XXVIII.

attitude de combat[1] (fig. 263). On croirait trouver là une copie d'une frise de Xanthos, tant la ressemblance est frappante entre le motif peint et le motif sculpté[2]. D'ailleurs, ce qui fait surtout l'intérêt de ce vase, c'est sa forme. « Avec son galbe allongé, son col mince et sensiblement concave, ses anses plates et très détachées, ses zones de sujets superposées, il rappelle la série bien connue des petites amphores signées par Nicosthènes[3]. » On a déjà proposé de voir en Nicosthènes un potier ionien qui, après les malheurs de l'Ionie, serait venu fonder à Athènes cet atelier très achalandé dont les produits se sont répandus dans tout le monde grec. L'amphore figurée ci-dessus confirmerait cette hypothèse. Par l'ensemble de ses proportions et par le dessin de ses anses, qui sont un peu sèches et un peu grêles, elle diffère pourtant des amphores nicosthéniennes. « On dirait un premier essai, une sorte de maquette qui, plus tard revisée et perfectionnée, aurait donné le type classique que nous connaissons[4]. » Il suffira de mentionner, pour mémoire, des *pithoi* minuscules, décorés de zones d'animaux unies à des guirlandes de feuillages, de grenades, de feuilles lancéolées et autres motifs ioniens[5]. On en a trouvé un assez grand nombre à Samos[6].



260. — Vue d'ensemble de l'amphore du Jugement de Paris. Gerhard, *Auserlesene Vasen*, pl. CLXX.

Dans tous les vases que nous avons étudiés jusqu'ici, le potier ionien, tout en ne laissant pas de faire quelques emprunts aux pratiques des potiers de Corinthe et d'Athènes, est resté fidèle à ce que l'on peut appeler son principe, celui de la décoration par zones. Ce qui annonce le triomphe prochain des écoles de la Grèce européenne, c'est la mode qui s'introduit, à un certain moment, dans les ateliers asiatiques, de placer les figures, à l'exemple des peintres attiques,

1. *B. C. Hell.* 1893, p. 431-433. Louvre. Salle E. 705.
2. Collignon, *Histoire de la sculpture*, I, p. 268, fig. 121. Brunn-Bruckmann, *Denkmæler*, pl. 105.
3. *B. C. Hell.* 1893, p. 433.
4. *B. C. Hell.* 1893, p. 433.
5. Pottier, *Catalogue*, p. 541-542. Louvre. Salle E, 709-716.
6. Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 145, fig. 68 et 69.

dans un cadre réservé sur la panse. Ce cadre est quelque chose d'analogue à la métope des frises de l'architecture dorique. Il fournit un moyen commode d'isoler les figures et de leur donner plus de valeur, en agrandissant leur taille. Un des exemples les plus anciens de l'application des méthodes nouvelles serait une amphore à couverte noire que l'on suppose trouvée à Caeré et que nous avons, sous toutes réserves, rangée parmi les vases rhodiens (fig. 217).



264. — Une des faces de l'amphore. Le Jugement de Pâris. Gerhard, pl. CLXX.

C'est à la même tendance qu'obéissent, plus docilement encore, les potiers auxquels sont dus certains vases qui

ne se distinguent presque plus des amphores attiques du type classique à figures noires. Tel est le cas pour une amphore du Louvre de provenance italienne, où est figurée une Gigantomachie[1]. On l'attribuerait sans hésiter à un atelier attique si l'alphabet n'y avait pas un caractère ionien très marqué. Si l'œil, dans les figures masculines, a tantôt ici la forme ronde, comme dans les peintures de la Grèce européenne, et tantôt cette forme ovale qu'affectionnent les dessinateurs ioniens, on peut voir un indice d'ionisme dans le fait que les chairs des deux déesses qui prennent part à la lutte, Héra et Athéna, au lieu d'être peintes en blanc, comme elles le sont d'ordinaire dans les vases attiques, sont, aussi bien que celles des hommes, teintées de noir[2]. Il est très possible que, chassés de leur patrie par la conquête perse, des potiers ioniens soient venus chercher un asile et du travail à Athènes. Ils y auraient exécuté ce vase et d'autres semblables, tels par exemple que l'amphore du Louvre où est représenté Héraclès combattant des Amazones, puis introduit dans l'Olympe par Athéna[3]. On peut citer encore, comme appartenant au même groupe, plusieurs *deinos apodes* du musée du Louvre dont un représente une scène de *Kômos* (cul-de-lampe à la fin des *additions et corrections*). On a proposé d'appeler ces vases *attico-ioniens*[4]. C'est à cette même catégorie que se rattacherait aussi la belle coupe de provenance étrusque, où sont figurés le mythe du devin aveugle Phinée dont le repas a été dévoré par les Harpyies, auxquelles les fils de Borée donnent ensuite la chasse, puis, dans l'autre moitié de la circonférence, des scènes d'orgie dionysiaque (fig. 264). Sur le revers de la coupe, des groupes, satyres aux prises avec des Bacchantes. Dans le centre du bassin, le masque, vu de face, d'un homme à longue chevelure (fig. 265). Ce vase a été trouvé à Vulci; il appartient maintenant au musée de Wurzbourg. Le diamètre de la coupe est de 0m,39[5].

1. Louvre, salle E, 732. Pottier, *Catalogue*, p. 541-545 et *Vases antiques du Louvre*, p. 68. Vue d'ensemble dans la pl. 54. L'image donnée avec un article d'Otto Iahn, dans les *Monumenti*, t. VI-VII, pl. 78, n'est pas d'une parfaite exactitude.

2. La planche des *Monumenti* prête, à tort, des chairs blanches à Athéna. Il n'y a pas plus trace de blanc, dans l'original, sur le visage et les bras d'Athéna que sur ceux d'Héra.

3. Louvre. Salle E, 733. Pottier, *Catalogue*, p. 545. *Vases antiques*, p. 69. Vue d'ensemble, dans la pl. 54.

4. Pottier, *Catalogue*, p. 545 et *Bull. corr. hell.*, 1893, *Vases du type ionien. L'Ionisme en Attique*, p. 423-444. Notre cul-de-lampe est figuré là, p. 427.

5. C'est Furtwængler qui le premier a rendu justice à la coupe de Phinée, qui avait déjà attiré l'attention, mais dont le mérite original n'avait pas été saisi, dans un temps où l'étude des vases peints était moins avancée qu'elle ne l'est aujourd'hui. Il en a donné une description circonstanciée et, grâce à la conscience et au talent de son collabora-

Presque au centre du cercle, Phinée couché sur un lit tend vers la table ses mains incertaines qui cherchent en vain les mets que viennent de dérober les méchantes ravisseuses. Le geste est expressif; il concourt, avec le dessin des yeux qui sont fermés, à donner l'impression de la vérité. Autour de Phinée, trois femmes debout, vêtues de la longue tunique ionienne. L'une est derrière et les deux autres sont devant le lit. La pre-



262. — L'autre face de l'amphore. Le troupeau de Pâris. Gerhard, pl. CLXX.

tem, Reichhold, une reproduction fidèle (*Griechische Vasenmalerei*, 1re série, *Text*, p. 209-241 et pl. XLI ainsi que les figures insérées dans le texte pour la reproduction des peintures du dehors de la coupe). Nous n'avons guère eu qu'à résumer ses observations.

mière, EPIXΘO 'Εριχθώ, est sans doute la femme de Phinée. Les deux femmes qui marchent en avant sont des personnages divins. Ce qui reste d'une légende à peine visible, HOPA Ὥρα[ι], les définit comme des *Heures* (fig. 266). Viennent ensuite deux Boréades qui, l'épée en main, donnent la chasse à deux Harpyies. Les quatre démons, mâles et femelles, ont de grandes ailes aux épaules et de plus petites ailes aux pieds. Devant les Harpyies, une masse noire, dont le bord supérieur est à décrochements, figure les vagues de la mer, par-dessus lesquelles s'enfuient, pour échapper à l'ardente poursuite, les voleuses d'aliments. Une de celles-ci tient encore en main un des plats qu'elle a enlevés de la table. De ce côté, le tableau se ferme par un mur qui offre l'aspect d'un damier noir et blanc (fig. 267). Il a pour limite, derrière l'épouse de Phinée, des branches de lierre, parmi lesquelles on aperçoit une bouche de fontaine, un masque de lion. Il faut suppléer par la pensée la paroi de rocher d'où jaillit la source et l'eau qui ruisselle. Auprès de cette source, un palmier. Ce qui clôt le tableau de droite, c'est le mur vers lequel est dirigé le vol des Harpyies. Sur la face de ce mur qui est tournée vers Dionysos et ses compagnons, un autre masque de lion qui, lui aussi, est censé verser une eau coulante. Ce mur figure donc une fontaine monumentale.



263. — Amphore (*Bull. corr. hell.* 1893, p. 432).

Le tableau qui se trouve ainsi compris entre les branches de lierre et le château d'eau se divise, comme son pendant, en deux parties. A

Les figures ci-contre donnent, très réduite, une vue d'ensemble de la coupe, qui permet d'embrasser d'un coup d'œil la suite des tableaux, puis en quatre sections, les différents tableaux. Les exigences de notre format nous ont contraint à supprimer un des Boréades pour éviter d'imposer aux figures une trop forte réduction qui en aurait altéré le caractère.

gauche, trois femmes, trois nymphes que la chaleur du jour a conduites vers l'onde fraîche que répand la source cachée dans l'épaisseur du lierre. Pour jouir de cette fraîcheur, elles ont ôté leurs vêtements, qu'elles ont suspendus à des saillies du roc, et, les cheveux pendants sur les épaules, elles font couler l'eau sur leurs membres nus (fig. 268).



264. — La coupe de Phinée. Vue d'ensemble (*Griechische Vasenmalerei*, I, pl. XLI).

Deux d'entre elles semblent tout occupées à se laver. Les délices du bain les empêchent de songer à ce qui se passe aux alentours; mais la troisième a entendu du bruit; elle retourne la tête. Son inquiétude est justifiée. Derrière un second palmier s'avancent vers le groupe des femmes, marchant avec précaution pour étouffer le bruit de leurs pas, deux Silènes nus, qui espèrent surprendre les baigneuses. Leurs physionomies sont empreintes d'une convoitise brutale, qui s'exprime encore par d'autres traits que nous ne pouvions songer à reproduire ici.

Derrière ces Silènes, Dionysos debout sur son char a auprès de

lui son épouse Ariane. Il tient en main les rênes et l'aiguillon. A son char sont attelés un lion et une panthère, puis deux cerfs aux grands bois (fig. 269). Posé sur le timon du char et se retenant d'une main à la ramure des deux cerfs, un Silène espiègle bondit, la tête tournée dans le sens de la marche du char. Ce n'est pas son visage qu'il montre au dieu son maître. Un dernier Silène, placé devant le char de Dionysos, semble surveiller le mouvement de l'attelage.

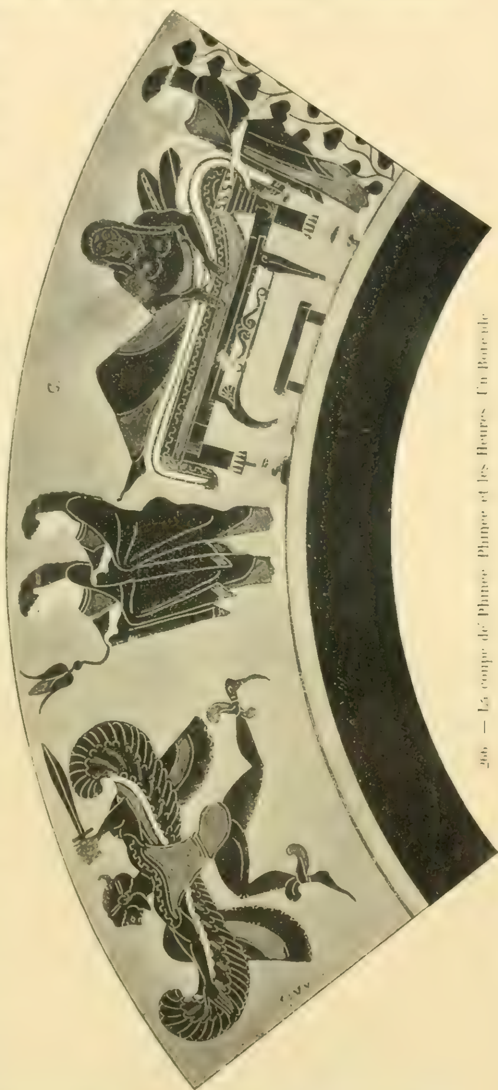
Il y a, dans l'ensemble de cette peinture, une verve et une chaleur qui en font une œuvre d'une valeur exceptionnelle, où l'on reconnaît la main d'un véritable artiste. Tous les gestes sont expressifs, depuis celui de Phinée tendant ses mains d'aveugle vers la table vide jusqu'à ceux des Silènes qui trahissent les transports d'une luxure étrangère à toute pudeur. L'attitude calme des Heures dressées devant Phinée contraste de la manière la plus heureuse avec l'emportement de la poursuite où sont engagés Boréades et Harpyies. Dans l'autre tableau, même opposition entre la grave dignité du couple divin debout dans son char et les mouvements violents des Silènes.



265. — La coupe de Phinée. Le masque au milieu de la coupe.

Tout ici porte la marque du goût ionien. Ce goût, on le reconnaît dans l'effort fait pour situer clairement la scène par l'adjonction d'accessoires significatifs, tels que ces deux fontaines dont l'une est cachée par le foisonnement du lierre, tels que les deux palmiers qui paraissent dessinés d'après nature. Ce même goût, on en sent l'influence dans le groupe pittoresque de cet étrange attelage qui réunit au même timon des animaux si différents de pelage comme d'aspect et que domine l'enchevêtrement des grands bois des deux cerfs. Les

costumes des hommes et des femmes sont ioniens. C'est aussi un caractère du dessin des peintres ioniens que le parti qui a été pris ici d'indiquer sous la tunique les contours du corps. Ceux-ci, dans les vases chalcidiens et attiques, ne se laissent d'ordinaire pas soupçonner. Le corps y est comme caché dans l'épaisseur d'un sac qui n'en fait rien deviner. C'est encore un type familier aux peintres ioniens que celui des Silènes velus à queue et à sabots de cheval.



266. — La coupe de Phinée. Phinée et les Heures. Un Boréade.

Je ne sais s'il n'y a pas quelque subtilité dans l'explication qui a été proposée du choix des scènes que le décorateur a rapprochées ici dans le décor de sa coupe. Le thème général, a-t-on dit, ce serait la représentation de l'épanouissement de la vie sur la surface de la terre. Les *Heures*, ce sont les divinités qui, par le changement des saisons, président au développement de la végétation. Sur l'autre moitié de

la coupe, avec Dionysos qui verse aux hommes le jus de la vigne et avec les Silènes enflammés de luxure, on aurait l'expansion de la vie animale, dans son débordement de sensualité. Je doute que l'artiste ait eu, même vaguement, l'idée de cette synthèse. Ce qui me paraît naturel, c'est qu'un potier ionien se soit avisé de réserver une place à Phinée dans un de ses ouvrages. Phinée était un devin qui passait pour avoir aidé les Argonautes à lutter contre les durs courants du Bosphore et à s'engager sur les flots orageux du Pont-Euxin. Il devait y avoir eu là, pour les marins de Milet, quand ils tentaient leurs premières navigations vers le nord-est, bien des difficultés à vaincre, bien des émotions à braver, des périls dont le souvenir s'était conservé dans le mythe de Phinée et dans le concours prêté par ce personnage aux explorateurs de ces parages jusqu'alors inconnus.



267. — La coupe de Phinée. Les Harpyes fuyant devant les Boréades.

Ce vase se distingue pourtant, à certains égards, de ceux que, comme les hydries de Cæré, on propose d'attribuer à une fabrique de la Grèce d'Asie. Point ici de polychromie. Rien que des figures noires

posées directement sur l'argile[1]. Une analyse minutieuse a relevé là, dans l'exécution, maints traits qui rappellent la facture des vases de Chalcis et d'Athènes. Le fin connaisseur qui a mis le premier en lumière les singuliers mérites de ce vase inclinerait à y voir l'œuvre d'un atelier ionien, mais d'un atelier qui, situé dans le voisinage de l'Attique et de l'Eubée, aurait, dans une certaine mesure, subi l'influence des fabriques de ces deux pays.

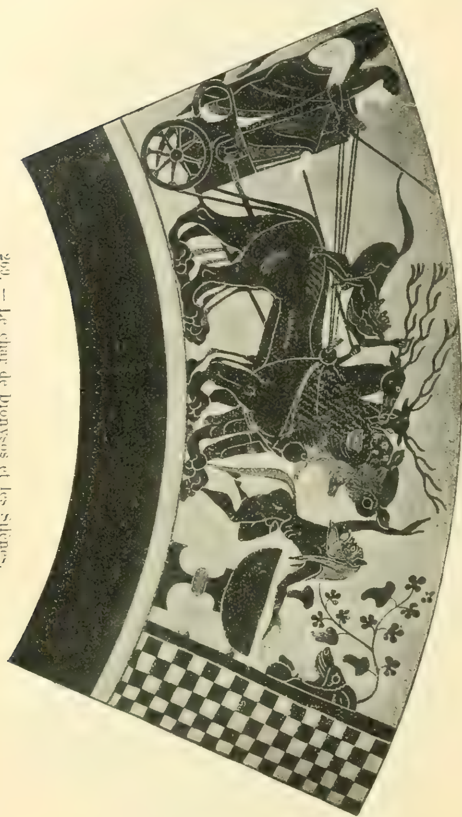


268. — Les femmes au bain et les Silènes.

La patrie de cette coupe, selon Furtwængler, on devrait la chercher dans les Cyclades et particulièrement dans cette île de Naxos qui, comme l'attestent ses monnaies, était placée sous la protection de Dionysos et lui rendait un culte héréditaire. Il y aurait eu, dans les Cy-

1. Sur une école ionienne qui exécuta des vases à figures noires, voir Botho Graef, *Arch. Anzeiger*, 1893, p. 18. Cette école est très représentée dans les tessons semés parmi les décombres qui proviennent du sac de l'Acropole par les Perses.

clades, vers la fin du sixième siècle, une école de céramistes qui aurait commencé à produire des ouvrages remarquables mais dont l'activité se serait assez vite arrêtée. La fabrique athénienne, par ses progrès et par le succès qu'obtenaient partout les produits de ses fours, aurait tué des rivales qui méritaient de vivre, mais qui n'étaient pas assez fortement outillées pour soutenir la lutte.



269. — Le char de Dionysos et les Silènes.

Sans nous arrêter à discuter cette hypothèse en faveur de laquelle on ne peut invoquer que de très légers indices, nous avons cru devoir appeler l'attention sur cette coupe qui, où qu'elle ait été façonnée et décorée, est un des ouvrages les plus curieux et les plus intéressants que l'on puisse porter au compte de la céramique ionienne.

On peut encore rapprocher de la coupe de Phinée trois coupes du Louvre et deux hydries[1] ainsi que plusieurs cratères sans pied qui appartiennent au même musée[2].

Il y a lieu, enfin, de porter au compte des ateliers dont nous étudions ici l'œuvre de petits vases, d'un travail très soigné, que l'on a, au premier moment, faute de savoir où les placer, dénommés corinthiens ou protocorinthiens, quoiqu'ils n'aient aucun titre à figurer

1. Louvre. Salle E, 740-742.
2. Louvre. Salle E, 734-739.

dans ces catégories. Je veux parler de ceux qui sont connus des céramographes sous le titre de *lécythe Macmillan* et de *vase Chigi*.

Le *lécythe Macmillan*, ainsi appelé du nom de l'amateur distingué qui l'a donné au Musée britannique, est un lécythe arybaliesque qui a été acheté à Thèbes[1]. Il n'a que 0 m. 068 de haut. Surmonté d'une tête de lion très largement modelée où la gueule est ouverte, il est décoré de deux zones de figures. Tous les contours de celles-ci sont dessinés par de fines lignes incisées. Comme couleurs employées, il y a un noir dont le ton a passé, par endroits, au brun, et quelques légères touches de pourpre. Le nu des chairs est indiqué par un gris rougeâtre qui, sur l'original, se distingue très bien du noir mat dont il a été usé pour le reste des images. Dans la zone principale, une scène de bataille assez confuse. On en devine le caractère dans la vue d'ensemble que nous donnons du lécythe (fig. 270). Dans la zone inférieure, deux bandeaux. Dans l'un, une course de cavaliers lancés au galop et dans l'autre, la chasse au lièvre (fig. 271).



270. — Le lécythe Macmillan. Vue d'ensemble.

Le vase qui fait partie de la collection du prince Chigi Albano a été trouvé près de Véies[2]. C'est une œnochoé, haute de 0 m. 26 (fig. 272). Dans la zone supérieure, les figures, dont le contour et les détails sont indiqués par des traits incisés, se détachent en noir ou en brun rougeâtre sur un glacis d'un jaune pâle. Il y a quelques touches de pourpre. Dans le bandeau inférieur, elles s'enlèvent en blanc sur un fond noir. En haut, d'un côté, deux bandes d'hoplites, casqués et couverts de cuirasses et de larges boucliers ronds, qui s'avancent l'un contre l'autre les lances baissées. Un joueur de trompette excite les combattants (fig. 273). Dans la seconde zone, au milieu, sur le devant du vase, un sphinx ailé, vu de face, et, des deux côtés du sphinx, à gauche, un défilé de cavaliers et de chars, à droite, une chasse au lion, à laquelle faisait suite un groupe représentant le jugement de Pâris, dont il ne reste qu'un personnage et des débris d'inscriptions (fig. 274). En bas, une chasse au lièvre (fig. 275).

1. *Journal of Hellenic studies*, t. XI, 1890, p. 167-180, pl. I, II.
2. *Antike Denkmæler*, t. II, pl. XLIV et XLV, notice de G. Karo.

La finesse de l'exécution, dans des figures d'une aussi petite taille, justifie l'expression de miniatures qui a été employée pour définir le caractère de ces peintures. Elle peut s'appliquer aussi bien à l'œnochoé qu'au lécythe. Il y a, entre les deux vases, une parenté très visible et, si nous les avons ainsi rapprochés, c'est qu'ils nous paraissent sinon être issus d'un même atelier, tout au moins avoir été décorés l'un et l'autre par des ouvriers qui subissaient les mêmes influences et qui avaient les mêmes habitudes, dans quelque ville qu'ils aient travaillé

Celui de ces deux vases qui est le plus fortement marqué au cachet



271. — Le lécythe Macmillan. La zone inférieure

du goût ionien, c'est l'œnochoé Chigi. Il n'y a pas lieu de l'attribuer à la fabrique corinthienne. Ce qui y subsiste des noms écrits auprès des personnages de la scène du Jugement de Pâris n'appartient pas à l'alphabet corinthien. On n'y retrouve pas la forme corinthienne du sigma. La terre ne paraît pas être celle de Corinthe. De plus, on peut signaler là bien des traits par lesquels cette pièce se rattache à la série des vases qui représentent la céramique de la Grèce orientale. Pour le nu des chairs, le peintre a adopté un rose grisâtre que nous avons déjà vu employé, à même fin, sur les amphores de Mélos. C'est en blanc et sur fond noir que se détachent les palmettes et les entrelacs tracés sur le col du vase. C'est encore en blanc qu'est peinte la frise des chiens courant après les lièvres et les bouquetins (fig. 275)[1]. Dans

1. Sur l'emploi du blanc dans la céramique ionienne, voir Pottier, *Catalogue des vases du Louvre*, pp. 165, 378, 501-503.

cette même scène de chasse, il y a, avec les chiens, un lièvre, un renard, des bouquetins. Cela fait songer à la variété des animaux qui peuplent les zones des œnochoés rhodiennes. On remarquera aussi ces touffes de buissons derrière lesquelles sont embusqués et cachés les chasseurs. L'un d'eux, pour n'être pas aperçu par le lièvre qui arrive sur lui à toute vitesse, est couché par terre à plat ventre. L'autre, accroupi derrière les broussailles, retient des deux mains son chien prêt à s'élancer. Il porte, attachés à un bâton qui repose sur son épaule gauche, deux lièvres déjà capturés. Ceci rappelle ces indications du paysage et ces détails pittoresques auxquels, comme nous avons eu plus d'une occasion de le rappeler, le peintre ionien se complaît. C'est dans le même esprit qu'est composée la scène de la chasse au lion, avec le chasseur terrassé dont l'épaule est engagée dans la gueule du fauve, tandis que les autres chasseurs percent de leur lance les flancs de la bête. Représenté par des touches de pourpre, le sang de l'homme et celui de son vainqueur coulent à flots. Enfin, là, ce qui mérite encore d'attirer l'attention, c'est le sphinx ailé qui occupe le milieu du tableau. Ici, de la tête du sphinx se détachent ces deux aigrettes que le décorateur ionien a souvent empruntées, pour coiffer ses sphinx, aux peintures et aux ivoires de l'art mycénien (fig. 226).



272. — Le vase Chigi
Vue d'ensemble.

Le *lécythe Macmillan* est, nous assure-t-on, en terre de Corinthe. Il a donc peut-être été façonné à Corinthe ; mais il n'en est pas moins tout imprégné d'ionisme et c'est ce qui nous autorisait à lui donner place ici. Les nus de la chair y sont teintés du même ton que dans l'œnochoé Chigi. Dans la figuration, qui est ici moins compliquée, il y a maints détails qui rappellent des motifs chers au peintre ionien. Tels sont ce cygne et surtout ce singe que nous voyons placés, dans la plus large des deux zones, sous le ventre des chevaux en course (fig. 271). Ce qui est plus significatif encore, c'est, dans la bande d'en bas, le chasseur accroupi, armé d'un bâton qu'il va lancer au lièvre. Il y a, devant lui, une *triquètre*. Ce motif ne peut guère être là qu'une abréviation, motivée par l'étroitesse du champ, des broussailles qui, dans le tableau du vase Chigi, abritent les chasseurs. Enfin, ce qui concourrait encore à faire croire que le potier s'est inspiré d'un mo-

dèle en terre ou en métal, qui lui venait de la Grèce d'Asie, c'est la tête de lion qui surmonte le lécythe (fig. 270). La face du grand fauve semble avoir été copiée sur nature. Elle rappelle au premier éditeur du vase les lions de l'Assyrie et de l'Égypte. Il fait observer à ce propos que l'idée de donner à un alabastre ou à un aryballe, comme couronnement, une tête d'animal ou une tête humaine, a dû être suggérée au potier grec par ces petits vases en faïence égyptienne dont il a été trouvé de nombreux exemplaires dans les tombes rhodiennes[1].



273. — Le vase Chigi. Une des faces de la zone supérieure. Armée en marche.

Nous ne nous arrêterons pas aux vases qui paraissent avoir été fabriqués en Italie à l'imitation des modèles étrangers. Il n'y a pas à révoquer en doute l'existence de ces ateliers où des peintres grecs domiciliés en Étrurie et, sans doute, à leur suite, des peintres indigènes formés à leur école ont exécuté des pièces d'un style hybride où se

1. Cecil Smith, *Journal of Hellenic studies*, 1890, p. 169-170. Voir sur ces vases en terre émaillée l'*Histoire de l'Art*, t. V, p. 674-676.

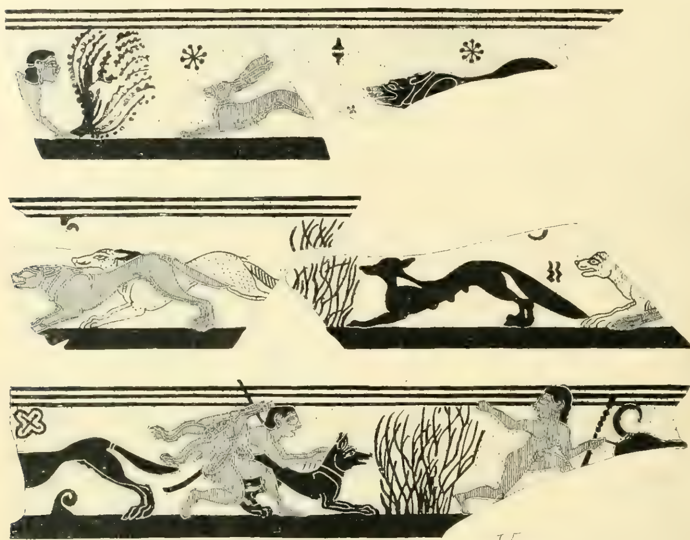
fondent trois grands courants artistiques, le corinthien, l'ionien et l'étrusque. Un exemplaire de cette sorte, au musée de Wurzbourg, porte une inscription peinte en langue étrusque[1]; mais ce qui, plus encore que cette brève légende, témoigne de l'activité des ateliers en question, c'est un grand nombre de vases, provenant surtout de Caeré, que caractérise ce style hybride et tout d'emprunt[2]. La terre en est tendre, blanchâtre ou grise; elle ressemble à celle du *bucchero* qui n'a point subi de fumigation; ce n'est pas celle des vases ioniens; mais c'est au décor de ceux-ci que sont empruntés la plupart des motifs, les zones d'animaux paissants, les yeux prophylactiques, les fleurs de lotus, les guirlandes de feuilles lancéolées, des costumes ioniens, des génies à grandes ailes qui se rattachent à la ceinture, les imbrications qui remplissent les parties du champ où il n'y a point de figures. Comme échantillon de ces pastiches étrusques, nous reproduisons le décor intérieur d'une coupe qui faisait partie, vers 1890, de la collection William Rome (fig. 276). Il y a quelque chose qui n'est pas vraiment grec dans les ailes



275. — Le vase Chigi. L'autre face de la zone supérieure. Chasse au lion.

1. Zahn, *Athen. Mitth.*, 1898, p. 65.
2. Louvre, Salle E, 744-784.

prêtées à ces archers et dans la massue dont est armée leur main droite et qui fait double emploi avec l'arc[1]. De larges retouches blanches rappellent la prédilection marquée des potiers ioniens pour les couleurs vives[2]. Nulle part ce goût d'une polychromie très voyante n'a été poussé plus loin, par ces potiers toscans qui s'inspiraient de la céramique ionienne, que dans le groupe de vases qui est connu sous le nom de *poterie de Polledrara*, du nom d'un domaine situé dans le territoire de



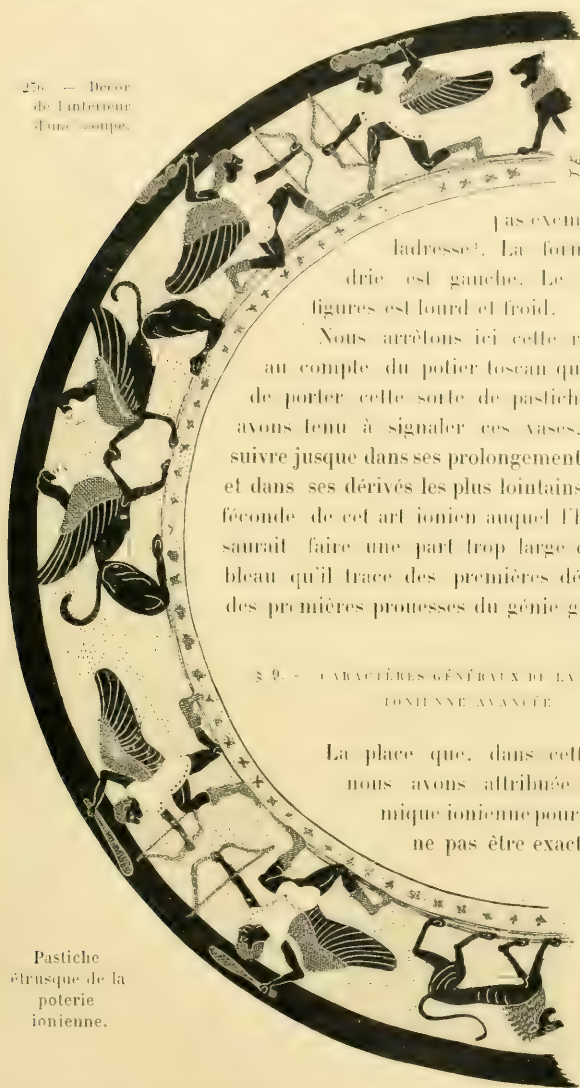
275. — Le vase Chigi. Le bandeau inférieur. Chasse au lièvre.

Vulci. Ces vases sont faits d'une argile rouge, à couverte noire très lustrée. C'est sur cette couverte qu'est posé le décor, exécuté en rouge et en bleu, avec de larges touches d'un blanc jaunâtre. Sur la pièce la plus importante, une hydrie haute de 0 m. 18, il y a des souvenirs du mythe de Thésée, Thésée tuant le Minotaure, Thésée et Ariane assistant à la danse par laquelle, dans l'île de Délos, la jeunesse athénienne fête sa délivrance; mais ces personnages sont comme noyés

1. Je dois à l'obligeance de M. Salomon Reinach le prêt de l'aquarelle qui est ici reproduite. Il avait vu cette coupe exposée au Guildhall à Londres, et l'avait fait copier par Anderson.

2. Pottier, *Catalogue*, p. 549-550.

dans une foule d'images de fantaisie, défilés de chars, Centaures, monstres divers. Tout cela sent l'imitation, une imitation qui n'est pas exempte de maladresse[1]. La forme de l'hydrie est gauche. Le dessin des figures est lourd et froid.



276. — Décor de l'intérieur d'une coupe.

Pastiche étrusque de la poterie ionienne.

Nous arrêtons ici cette revue. C'est au compte du potier toscan qu'il convient de porter cette sorte de pastiches. Si nous avons tenu à signaler ces vases, c'est pour suivre jusque dans ses prolongements extérieurs et dans ses dérivés les plus lointains l'influence féconde de cet art ionien auquel l'historien ne saurait faire une part trop large dans le tableau qu'il trace des premières démarches et des premières prouesses du génie grec.

§ 9. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA CÉRAMIQUE IONIENNE AVANCÉE

La place que, dans cette histoire, nous avons attribuée à la céramique ionienne pourrait sembler ne pas être exactement proportionnée à celle que

1. Cecil Smith, *Journal of Hellenic studies*, 1894, p. 206. L'hydrie y est reproduite en couleur, d'après une aquarelle de l'habile et exact dessinateur Anderson.

les monuments de cet art occupent dans les galeries d'antiquités. Ces monuments y sont en bien moindre nombre que ceux des céramiques de Corinthe et d'Athènes. Ils n'y constituent que des séries très courtes et très incomplètes. Ce n'est pourtant pas sans de justes motifs que nous lui avons fait la part aussi belle et que nous lui avons accordé, si l'on peut ainsi parler, un traitement de faveur. Elle avait un premier titre à notre attention : c'est son ancienneté.

Comme l'attestent les vases trouvés à Théra sous la pierre ponce, on a commencé, dès les temps les plus reculés, dans le bassin de la mer Égée, à décorer les vases au pinceau. Plus tard, dans l'âge mycénien, cette peinture sur argile a déjà pris un caractère d'art; elle a su interpréter avec talent les formes de la plante et celles de l'animal. Elle s'est même attaquée, quoique avec plus de réserve, à la figure humaine et en a parfois rendu, non sans quelque succès, les mouvements les plus vifs. Puis, après la chute de la civilisation brillante des royaumes achéens, ce fut, dans la décoration de l'argile comme dans celle du métal, le règne de ce style géométrique dont les laborieux et froids artifices donneraient à penser que l'artiste qui le pratique a les yeux fermés au spectacle et à la beauté de la vie qui se déploie sur la surface de la terre; mais si, dans la Grèce d'Europe, l'invasion dorienne a contribué à affermir et à prolonger l'empire de ce style, la Grèce d'Asie n'a point été atteinte par la poussée des tribus qui ne connaissaient que ce système de décor. Là, aucun choc violent n'était venu briser la chaîne de la tradition. Pendant un certain temps, avant que fussent devenues prospères et puissantes les cités qui s'étaient fondées sur ce littoral, on avait pu, dans cette Grèce d'outre-mer, s'appliquer, comme on le faisait sur les rivages opposés, à reproduire et à varier ces motifs linéaires qui étaient alors les seuls dont l'ornemaniste disposât dans le reste du monde hellénique; mais on a moins tardé là que partout ailleurs à se lasser de ce régime et à éprouver ce que nous pourrions appeler la nostalgie de la forme vivante. Là, tout concourait à provoquer ce réveil d'un sens qui n'était qu'endormi. Certaines habitudes de métier et le goût de certains types avaient pu là se transmettre, de génération en génération, dans des groupes d'artisans attachés à ces princes issus des grandes familles achéennes qui régnaient à Éphèse, à Milet et dans d'autres villes ioniennes. Peut-être aussi ces princes ioniens conservaient-ils, dans leurs trésors, quelques objets, vases de métal ou armes richement décorées, qui leur avaient été légués par ces ancêtres dont les noms retentissaient dans les chants des rhap-

sodes. C'eût été là autant de modèles qui pouvaient aider l'ouvrier à comprendre combien étaient insuffisantes les ressources d'une ornementation qui demandait tous ses effets à la géométrie[1].

D'autres suggestions étaient venues, à la même heure, faire pénétrer dans les esprits le désir d'un changement de programme et favoriser le progrès qu'il impliquait. Les colons grecs, du jour où ils s'étaient fixés sur cette côte, à l'embouchure des fleuves qui descendent des plateaux de la Phrygie, se trouvaient maîtres des ports auxquels aboutissaient plusieurs des routes qui, de l'intérieur du continent, amenaient à la Méditerranée les produits des grands centres industriels du val de l'Euphrate. Lorsque, se sentant solidement établis dans les positions qu'ils avaient choisies, ils s'étaient tournés vers la mer et y avaient lancé de hardis navires; ils étaient bientôt entrés en relation avec l'Égypte. Or, dans tout ce que leur envoyaient la Chaldée et la Lydie comme dans tout ce que l'Égypte leur montrait sur les murs de ses édifices, ce qui frappait leurs yeux, c'était, diversifiée de mille façons et parée du charme de la couleur, l'image de la vie organique, de la vie du végétal et de celle de l'animal. Comment le céramiste aurait-il résisté à la tentation de tirer parti d'un répertoire aussi riche et aussi prodigieusement varié que celui qui était offert par l'ensemble de l'œuvre des vieilles civilisations de l'Orient? L'argile des vases qu'il avait à décorer lui livrait des champs spacieux et multiformes où son pinceau pouvait se jouer en toute liberté, la matière étant de trop faible valeur pour que des essais, même malheureux et bientôt mis au rebut, tirassent à conséquence.

Ces essais ne manquèrent pas de se multiplier dès que le potier se sentit encouragé par l'espérance et le plaisir de créer du nouveau. Le goût et l'emploi de la poterie peinte étaient héréditaires, chez les Grecs, depuis plusieurs siècles. D'autre part, dès que l'on nouait des rapports de commerce avec les peuples dits barbares, que pouvait-on leur offrir qui fût mieux fait pour les tenter qu'une poterie bien cuite, élégante de forme et ornée de couleurs qui amuseraient l'œil, de dessins qui piqueraient la curiosité? Cette poterie qui serait à la fois commode à l'user et d'un aspect agréable aurait toute chance de se substituer aisément à la poterie grossière qui était la seule que fussent en état de fabriquer ces sociétés mal outillées. Les Phéniciens tiraient de gros

1. Sur la persistance des motifs du style mycénien dans la Grèce asiatique et orientale voir Samuel Wide, *Nachleben mykenischer Ornamente* (*Athen. Mitteil.* 1897, p. 233-258) et Boehlau, *Ionische und Italische Nekropolen*, p. 118.

bénéfices des poteries qu'ils vendaient, sur les côtes et dans les îles de l'Atlantique, aux Ibères et aux Celtes de l'Europe occidentale[1]. Les Ioniens firent de même dans la Méditerranée et dans les mers qui la prolongent vers le nord-est. Ce commerce maritime, ils l'avaient inauguré dès le milieu du huitième siècle. D'après les chronographes anciens, ce serait jusqu'à cette date que remonterait la fondation des colonies qu'ils avaient semées sur les côtes de la Propontide et du Pont-Euxin.

Dès lors, le génie ionien avait acquis et déployé toute sa force d'expansion. Dans ces cités en plein essor de croissance, les nobles de naissance et les armateurs opulents menaient une vie brillante et fastueuse. C'est ce que nous savons par maints témoignages authentiques[2]. La somptuosité du costume et des repas y était poussée très loin. On ne pouvait pas ne point demander au potier de mettre quelque grâce et quelque beauté dans les vases qui figureraient sur ces tables devant lesquelles les convives, parés de vêtements où la pourpre se mêlait à la blancheur du lis, s'étendaient sur des lits qui étaient des meubles de prix, façonnés avec goût et d'un dessin très soigné. Cette vaisselle d'art contribuait d'ailleurs, comme article d'exportation, à accroître les richesses qui fournissaient les éléments de ce luxe dont elle rehaussait l'éclat.

Dans ces conditions, nous avons tout lieu de croire qu'il convient de reporter jusqu'en plein huitième siècle les débuts de la céramique ionienne, de celle qui est représentée par ce que nous avons appelé le *premier style rhodien*, par les vases dont le décor imite celui des tapisseries orientales et des coupes ciselées. Dès lors, Éphèse et Milet étaient de grands marchés où, par terre et par mer, affluaient, pour prendre ensuite le chemin de l'Occident, toutes les denrées exotiques, étoffes brodées et tapis, ivoires, orfèvreries et terres émaillées. La Corinthe des Bacchiades, vers ce temps, était déjà active et prospère; mais son industrie et son commerce n'avaient pas encore pris le développement que leur assureront, dans la seconde moitié du siècle suivant, l'esprit d'entreprise et l'énergie de Kypsélos et de Périandre. Le Péloponèse était, d'ailleurs, bien plus éloigné que l'Ionie de cet Orient d'où venaient à la Grèce les souffles vivifiants et rénovateurs. Corinthe ne recevait pas de première main, comme le faisaient les villes du littoral asiatique, les modèles qui, par la variété des transcriptions qu'ils

1. Strabon, III, v, 2.

2. Fragments des poètes Asios et Xénophane, dans Athénée, XII, p. 525 et 526.

donnaient des formes diverses de la vie, conduisaient l'artiste grec à reproduire ces formes. Quant à Athènes, on y était bien moins avancé qu'à Corinthe. Isolée dans son territoire stérile et dépourvue de marine, Athènes n'avait alors pour ainsi dire pas de vues sur le dehors. Lorsque, dans d'autres provinces du monde hellénique, on commençait à s'intéresser aux souplesses de la chair, le potier attique restait attardé dans les raideurs de ce style du Dipylon qui durcit et qui pétrifie en quelque sorte les formes de l'animal et de l'homme.

Voici encore ce qui confirme les observations que nous venons de présenter, ce qui induit à reconnaître aux potiers ioniens un droit de priorité, à penser qu'ils auraient été les premiers à deviner et à esquisser le rôle que jouera le peintre céramiste dans l'art de cette Grèce qui va faire l'argile de ses vases confidente et dépositaire d'une si forte part de ses conceptions religieuses et poétiques[1] Pour peu que, dans un musée des antiques, on jette les yeux sur les vitrines où sont exposées les longues suites des vases peints de la Grèce, on y remarque, semées parmi les figures et courant en tout sens, des inscriptions tracées au pinceau. Puis, si l'on regarde les étiquettes posées sur les armoires, on constate que les vases où abondent ces légendes sont des vases corinthiens ou attiques. Vient-on à s'arrêter devant la travée qui renferme des vases de Naucratis et de Rhodes ou même ces *hydries de Cæré* que les archéologues croient issues de quelque atelier ionien, l'aspect est tout autre. A côté des images, plus d'inscriptions. Le sujet du tableau, le visiteur est forcé de le deviner d'après ce qu'il sait des mythes grecs et de la traduction que, d'ordinaire, la plastique donne de chacun d'eux. Ce que l'on peut appeler le mutisme de la céramique ionienne ne comporte qu'une explication. Si le potier ionien n'écrit guère sur l'argile, nous avons à chercher la raison de cette abstention dans l'état de la société où il a fait son apprentissage.

Au huitième siècle, lorsque déjà les navires de Milet, chargés des produits de son industrie, cinglaient à travers la mer Égée et le Pont-Euxin, le principe de l'écriture alphabétique était connu en Grèce. La Grèce avait son alphabet ou plutôt ses alphabets; car l'alphabet différait d'une province à l'autre et souvent, dans une même province, de ville à ville; mais, quoique l'on fût ainsi partout occupé à adapter aux sons de la langue grecque les caractères que l'on avait empruntés aux Phéniciens, on n'écrivait encore que très peu, en Grèce. C'est ce

1. Pottier admet aussi cette antériorité de la poterie ionienne, tout en ne la faisant remonter qu'au début du VII[e] siècle. (*Catalogue*, p. 149.)

dont témoigne le très petit nombre des textes gravés sur la pierre ou sur le bronze que les épigraphistes se croient en droit de faire remonter jusqu'à cette époque. Dans chaque cité, il ne devait y avoir que les scribes professionnels qui fussent en mesure d'user de l'invention nouvelle pour fixer la pensée et conserver la mémoire du passé. Quant à l'ouvrier, il ne savait alors ni lire ni écrire. Le peintre céramiste ionien, à l'heure de ses débuts, ne pouvait donc avoir l'idée d'insérer dans ses tableaux des lettres et des mots. Il s'en dispensa et, cette habitude une fois prise, il y persévéra. Des inscriptions, il n'en mit sur ses vases que très tard, quand, depuis longtemps, l'exemple de ces légendes lui avait été donné par d'autres fabriques, et encore, cet exemple, ne le suivit-il que comme à regret, dans de très rares occasions[1]. Quand, à leur tour, les fours de Corinthe s'allumèrent, on usait déjà plus couramment de l'écriture, et l'on vit apparaître sur les vases les inscriptions, signatures d'artistes et noms de personnages. Dans l'Athènes du sixième et du cinquième siècle, l'instruction primaire, comme nous dirions, était encore plus répandue. Les inscriptions se multiplièrent, s'allongèrent et se diversifièrent. Le peintre ne se contenta plus d'expliquer le sujet du tableau par l'apposition des noms à donner aux personnages. Il prit l'argile qu'il décorait pour confidente de ses admirations et de ses amours, parfois des jalousies de métier dont l'expression échappait à ses rancunes.

Si les inscriptions, très communes ailleurs, font presque complètement défaut dans les ouvrages de la céramique ionienne, c'est que celle-ci est née, c'est que ses pratiques et ses traditions d'atelier se sont fondées avant que les artisans eussent appris à écrire et leurs clients à lire. Les vases ioniens ne parlent pas au spectateur, comme le font ceux de Corinthe ou d'Athènes, et ce silence du pinceau concourt avec d'autres indices à permettre d'affirmer que, sur ce terrain comme dans d'autres domaines, ce sont les Ioniens qui ont donné le signal de l'invention féconde et montré le chemin à leurs compatriotes, les Grecs d'Europe; mais ce n'est pas seulement à titre d'aînée que cette céramique mérite d'être étudiée de plus près qu'elle ne l'avait été par les premiers historiens de l'art grec. Elle a une originalité qui la met à part, originalité qui se manifeste et par l'esprit que le peintre

1. Nous ne trouvons à citer que trois ou quatre vases ioniens qui portent des inscriptions, le plat rhodien d'Euphorbos, la coupe cyrénéenne d'Arcésilas, la coupe de Phinée et enfin la Gigantomachie d'une amphore du Louvre (Salle E, 732). Encore ce dernier vase appartient-il à la catégorie des vases que Pottier appelle *attico-ioniens*, en raison de l'influence des modèles attiques qui s'y fait sentir.

porte dans la composition de ses tableaux et par le goût dont il témoigne pour les vivacités et les contrastes de la couleur.

Dans la première partie de cette étude, nous nous étions astreint à n'apprécier et à ne définir l'industrie ionienne du vase peint que d'après ceux de ses produits qui, retrouvés dans le bassin oriental de la Méditerranée, sur le site même ou à proximité des ateliers d'où ils sont issus, nous sont arrivés, si l'on peut ainsi parler, avec leur marque de fabrique. C'est à eux que nous avons demandé de nous dire quels ont été les caractères originaux de cette céramique, ceux par lesquels elle se distingue le plus nettement des céramiques de la Grèce occidentale; mais ces vases ne représentent pas à eux seuls toute l'œuvre du potier et du peintre ionien. Il y a lieu, nous l'avons prouvé, de considérer comme relevant du même art d'autres suites de poteries peintes qui sont tout entières formées de pièces que l'on a tirées des nécropoles italiennes, pièces qui, par un de ces hasards comme il y en a tant dans l'histoire des fouilles, sont seules aujourd'hui à représenter l'effort et les créations de certains des ateliers les plus florissants et les plus féconds de l'Ionie. Il est tels de ces vases, comme les coupes attribuées avec toute vraisemblance à Cyrène et comme les hydries dites de Cæré, qui paraissent être postérieurs à la plupart des vases découverts à Rhodes et à Samos, à Naucratis et à Daphnæ; ils nous font connaître un état plus avancé de cette industrie et ce qui semble être le fruit de son ultime développement, ce que l'on pourrait appeler son dernier mot. Dans ces conditions, nous sommes tenu non pas de corriger la définition que nous avions donnée de la technique et du goût des céramistes ioniens, mais de l'élargir et de la compléter, d'ajouter quelques traits à ceux que nous avaient fournis, pour cette détermination, les plus anciens et les plus simples de ces monuments, ceux où le génie ionien avait trouvé sa première expression, avant que les céramiques corinthienne et attique eussent pu exercer sur lui quelque influence et l'induire à modifier, dans une certaine mesure, ses procédés d'exécution.

L'examen des hydries dites de Cæré et des autres vases du même genre confirme ce que nous avons dit de la complaisance avec laquelle les peintres ioniens introduisent dans leurs tableaux ces êtres factices, de formes composites, dont ils avaient déjà trouvé maints exemples dans le répertoire des artistes mycéniens et dont d'autres types, en plus grand nombre, leur étaient offerts par celui des artistes orientaux. C'est la Sirène-oiseau pourvue de deux bras humains et l'homme à

tête de lion et à queue de cheval[1]; c'est, comme dans les monuments de la sculpture archaïque[2], le Centaure à deux jambes humaines par devant; c'est le taureau ailé[3], et les divinités à deux paires d'ailes[4]; c'est, comme sur le célèbre monument de Xanthos, la Harpyie malfaisante et dévastatrice[5]. Un type qu'affectionne le peintre ionien, c'est celui des Silènes ou Satyres, comme on voudra les appeler, que caractérisent une large face bestiale, une queue et des sabots de cheval[7]. Le taureau ailé à tête humaine, le taureau des palais de la Chaldée et de l'Assyrie, ne s'est point encore, que nous sachions, rencontré sur les vases; mais de nouvelles découvertes l'y feront peut-être trouver quelque jour. La preuve est faite que les artistes ioniens connaissaient ce type. Il vient d'être signalé sur un statère en électrum de poids milésiaque qui, acheté à Smyrne, est entré dans une collection parisienne[8].

Les personnages purement humains offrent aussi des traits distinctifs. Dans la peinture du *Kômos* ou danse bachique, la main ionienne se reconnaît à une fougue particulière des mouvements et à la nudité complète des personnages (fig. 219 et cul-de-lampe à la fin des *Additions et corrections*)[9]. Dans les scènes à personnages drapés, des hommes, des femmes portent des chaussures à pointe recourbée et des bonnets coniques que l'on sait être de mode ionienne, par comparaison avec les monuments asiatiques[10].

« La structure des personnages est généralement massive. Les proportions du corps sont courtes, les têtes grosses, les cuisses fortes. La taille est d'apparence plutôt élevée. Cet aspect contribue, avec une certaine épaisseur de coloris dans les retouches rouges et blanches, à donner aux peintures ioniennes un aspect un peu lourd qui tranche avec la netteté sèche et l'élégance des peintures attiques[11]. » Cette tendance à une certaine mollesse, à une certaine lourdeur des formes,

1. Louvre. Salle E, 723.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 266 et fig. 102.
3. Louvre. Salle E, 700.
4. Fig. 252.
5. Fig. 266.
6. Fig. 267.
7. Fig. 268. Sur tous ces êtres factices, voir Karo, *Zu den altgriechischen Fabelwesen* (*Strena Helbigiana*, p. 146-154, in-4°. Teubner, 1900).
8. E. Babelon, *Congrès numismatique de Bruxelles*, p. 562-564, Pl. XXIX, I.
9. Louvre. Salle E, 737, 738.
10. Pottier, *Catalogue*, p. 507.
11. Pottier, *Catalogue*, p. 509

nous l'avons déjà notée et signalée dans les ouvrages de la sculpture ionienne[1].

En revanche, les personnages ont ici moins de raideur et de solennité que sur les vases du continent. Comme on peut en juger par les danses d'éphèbes que nous avons figurées, ils courent et se démènent plus volontiers. On pourrait citer, à même fin, certains combats d'Hèraclès et des Centaures, des Centaures et des Lapithes[2]. Il y a aussi, dans l'arrangement des scènes, plus de gaieté et d'esprit. Rien de plus innocent que l'air dont le petit Hermès dort dans son berceau, pendant que les assistants causent du rapt des bœufs d'Apollon, rapt dont l'enfant rusé est l'auteur (fig. 257). Ailleurs c'est Eurysthée auquel, en exécution de l'ordre reçu, Hèraclès amène Cerbère qu'il a enchaîné. En voyant venir à lui le héros armé de sa massue et le monstre à trois têtes, Eurysthée a été pris de peur. Il s'est caché dans une grande jarre de terre cuite, d'où ne sortent que sa tête et ses mains, qui font un geste de terreur (fig. 256)[3]. La composition de la coupe d'Arcésilas offre, au plus haut degré, les mêmes mérites. C'est encore cette même tendance qui se marque dans les traits que prête à Héphæstos le pinceau du peintre ionien qui l'a représenté rentrant dans l'Olympe, sous la conduite de Dionysos, après le long exil dans les profondeurs de la terre auquel il avait été condamné par la colère de Zeus.

Les peintres attiques, qui ont aimé à traiter ce thème, y donnent à Héphæstos un aspect dont la noblesse ne le distingue pas à première vue, des autres divinités qui lui font accueil. Une hydrie de Cæré nous offre au contraire, dans cette scène, l'étrange et réaliste figure d'un dieu infirme, aux pieds tordus (fig. 277).

C'est ce goût de la chose vue, du détail amusant et singulier qui explique des simplifications et des partis pris que l'on ne rencontre guère dans les céramiques de la Grèce occidentale. Ici le peintre a coupé en deux le corps d'un sanglier dont on n'aperçoit plus que la croupe monstrueuse (fig. 278). Là, il montre un troupeau de bœufs caché dans une grotte (fig. 257). Partout, dans les scènes mythologiques qu'il retrace, il laisse percer le plaisir qu'il prend à indiquer les accessoires et à définir le décor extérieur. Dans le tableau de l'enlèvement d'Europe, il représente la Crète par un mamelon sur la pente duquel court un lièvre et que couronnent trois arbres, en qui se résument les

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 418.
2. Louvre. Salle E, 662, 700.
3. Louvre. Salle E, 701.

forêts qui couvrent les montagnes de l'île; un dauphin, symbole de la mer, accompagne la nymphe jusqu'au rivage (fig. 279). Ailleurs c'est une lionne aux abois qui, pour résister aux chasseurs et aux chiens, s'adosse à un fourré que figure un arbrisseau feuillu[1]. Nous avons eu déjà l'occasion d'insister sur les divers traits, tous très heureusement choisis, par lesquels le peintre de la coupe d'Arcésilas et celui de la coupe dont le personnage principal est la nymphe Cyréné ont su caractériser, de manière qu'il ne se confonde avec aucun autre, le milieu qui sert de cadre à l'action.

Les peintres attiques, à de rares exceptions près, paraissent ne s'être guère intéressés qu'à la figure humaine. Il semble au contraire que les peintres ioniens aient promené sur la nature un regard plus curieux, qu'ils aient été plus sensibles à la grâce de la plante, à la beauté et à la variété des formes de l'animal, aux accidents du paysage. Pour tout dire en un mot, dans les œuvres des céramistes ioniens, la peinture est moins de pur décor que dans les vases de Corinthe et moins sculpturale que dans les vases d'Athènes; elle est plus pittoresque.

Nous avons étudié la céramique ionienne dans tout l'effort de sa production, depuis les plus anciens de ses ouvrages qui soient arrivés jusqu'à nous jusqu'au moment où, tout à la fois par l'effet des désastres qui frappent les Grecs d'Asie et par celui des progrès de l'art attique, l'Ionie se trouve dépossédée du rôle d'initiatrice qu'elle avait joué si brillamment pendant les trois siècles qui précédèrent la grande lutte de la Perse et de la Grèce. Cette céramique, nous l'avons vue débuter par le décor végétal, en y mêlant quelques éléments de ce géométrique naturel qui naît spontanément en tout lieu, mais qui n'est pas le style géométrique dorien dont la poterie du *Dipylon* représente l'apogée. Puis sont venues les compositions plus riches où entraient des animaux et des personnages; mais, alors même, le peintre ne renonce pas à utiliser la plante, son feuillage et ses inflorescences. La plante a continué de fournir l'ornementation unique de certaines poteries de médiocre importance; mais, sur les grands vases, elle a été reléguée au second plan et elle a cédé la bonne place aux zones d'animaux qui s'étagent les unes au-dessus des autres sur les œnochoés de Rhodes et sur les cratères ioniens. A leur tour, les animaux ont reculé devant l'invasion de la figure humaine et se sont réfugiés dans les parties inférieures

1. Louvre. Salle E, 698.

du tableau, comme sur les sarcophages de Clazomènes et dans les amphores ioniennes d'Italie[1], ou au revers des vases comme dans les hydries de Caeré[2]; ailleurs comme dans les grands vases de Melos et dans



277. — Le retour d'Hephaestos dans l'Olympe. Hydrie. Musée de Vienne. Masner. *Die Sammlung*, pl. II.

les coupes cyrénéennes, ils ne se montrent plus guère. Enfin, ils ont fini par disparaître complètement. On aboutit alors à la belle série du style ionien très avancé, qui comprend les *deinos* à figures noires[3], la coupe de Phinée, l'amphore de la Gigantomachie.

Il importait de noter, une à une, les étapes de cette marche vers la

1. Louvre. Salle E, 703-705.
2. Louvre. Salle E, 697 et suiv.
3. Louvre. Salle E, 736-739.

beauté. Les cités ioniennes ayant pris les devants, lorsque s'est constituée, au sortir de ce que l'on a appelé son moyen âge, la Grèce historique, leur art s'est développé plus à loisir et plus librement que celui des autres familles de la race hellénique. Il a plus emprunté au passé, au passé lointain du monde mycénien. Il a, d'autre part, été en situation de puiser plus largement aux sources orientales, d'y prendre plus directement et de première main tout ce dont il lui plairait de faire son profit. Grâce à l'avance qu'il s'était assurée, il ne risqua pas de se voir détourné de sa route par les sollicitations et la pression d'autres écoles dont le prestige et l'ascendant se seraient imposés à son goût. Il s'était mis le premier en campagne et l'allure de son pas ne fut réglée que par sa fantaisie ou plutôt par les secrets penchants du génie dont il était l'expression et par l'intelligence qu'il avait des besoins auxquels il était chargé de répondre. Les différents stades de cette longue évolution se distinguent ici plus nettement que dans l'œuvre d'écoles plus tard venues. Nous comprenons mieux dans quel ordre ces phases se sont succédé, du point de départ au point d'arrivée. Cet ordre, c'est celui même dans lequel se produisent, naturellement, chez les peuples ou chez les individus bien doués pour les arts du dessin, les manifestations de la faculté plastique; nous le retrouverons donc, en gros, dans d'autres céramiques; mais il y sera moins apparent, parce que là, comme par exemple en Attique, seront venues s'exercer, à la traverse, d'autres influences, celles d'industries plus anciennes, déjà accréditées et consacrées par le succès. Mieux que ses émules et ses héritières, la céramique ionienne se prêtait donc à nous permettre de définir les phases normales de ce développement organique et d'entrevoir les lois suivant lesquelles ces phases se suivent et s'enchaînent.

Ce qui, plus encore que les thèmes et les méthodes de composition, caractérise la céramique ionienne, ce par quoi elle diffère surtout des autres céramiques grecques de l'âge classique, c'est le goût très marqué qu'elle a pour la polychromie. A considérer dans son ensemble l'œuvre du potier grec, voici ce qui frappe tout d'abord. Ce potier est parti d'une conception qui n'est pas celle de ses plus illustres émules. Aux arts de la terre et du feu il n'a pas demandé le genre d'effets et de beauté qu'ont voulu y trouver les potiers de l'Extrême-Orient et ceux de l'Europe moderne. C'est avant tout sur les jeux et l'éclat de la couleur, avivée et fixée par la flamme, que comptèrent, pour charmer l'œil, les maîtres ouvriers auxquels on doit les porcelaines de la

Chine et du Japon, les plats hispano-arabes, les majoliques italiennes de la Renaissance, nos faïences de Rouen, de Strasbourg et de Moustier, nos porcelaines de Sèvres et de Saxe. Dans toutes ces suites de beaux ouvrages, que la peinture eût un sujet ou qu'elle fût de pur décor, le céramiste n'a jamais cru pouvoir se dispenser d'offrir au regard,



278. — Coupe. Chasse du sanglier de Calydon. Louvre. Micali, *Mon. ined.*, pl. XLII, 1.

comme une jouissance qui lui était due, le régal de tons chauds et brillants.

Il en est tout autrement de la céramique grecque. Là, le potier n'emploie le plus souvent que deux couleurs, le rouge et le noir, dont l'une sert pour le fond et l'autre pour les figures. Quand, dans les vases archaïques, il pose sur le noir des touches de violet, celles-ci se tiennent encore dans la gamme des teintes sombres; aussi l'amateur

qui a vécu dans le commerce des céramistes habiles à faire chanter la couleur éprouve-t-il, à première vue, une sorte de surprise et de déception quand il entre dans une galerie de vases grecs. Tout lui y paraît d'un aspect morne et un peu triste. C'est seulement au bout d'un certain temps qu'il arrive à se reprendre et à goûter une céramique qui ressemble si peu à celle dont il a l'habitude. Quand il prend la peine d'y regarder de près, il ne peut se défendre d'admirer, dans les plus soignés de ces vases, la savante ordonnance et l'ingéniosité de la composition des tableaux ainsi que l'élégance des ornements qui les encadrent, surtout enfin le dessin des figures, un dessin qui, par sa hardiesse, sa noblesse et sa pureté, rappelle celui des plus illustres ouvrages de la statuaire, des marbres d'un Polyclète et d'un Phidias. Il admire; mais il se sent pourtant un peu dépaysé, un peu inquiet, et, nous devons l'avouer, le malaise qu'il éprouve a sa raison d'être.

Le potier grec s'est fait, avec une intelligente et pieuse application, l'élève et l'imitateur du sculpteur qui parait de ses bas-reliefs les frises des temples ainsi que du peintre qui décorait de ses fresques les parois des édifices publics et, plus tard, de celui qui exécutait sur des panneaux de bois des tableaux de chevalet. Ce qu'il se proposa, ce fut de projeter sur la panse de ses amphores et dans la vasque de ses coupes un fidèle reflet de la beauté que ces maîtres avaient créée; ce fut de se conformer à l'interprétation qu'ils avaient donnée de la forme vivante et de reproduire, comme en un exact raccourci, les types, les groupes et les attitudes qui s'offraient à sa vue dans les chefs-d'œuvre des artistes en renom. Ce qu'il a gagné au parti qu'il a pris, c'est de réussir ainsi à mettre dans ses meilleurs ouvrages un assez grand style pour que nous nous croyions autorisés à y chercher parfois des réductions, presque des copies de telle ou telle peinture célèbre des Polygnote et des Zeuxis. Qu'il ait conçu cette ambition et qu'il l'ait satisfaite, notre curiosité y trouve son compte. C'est ce qui nous permet de croire que nous n'avons pas tout perdu d'un art, la peinture, où, au dire des anciens, la Grèce n'avait pas mis moins de génie que dans la statuaire. Il y a là, pour nous, un sérieux bénéfice; mais, quant au potier, la préoccupation à laquelle il obéissait a pu avoir, sur la manière dont il a entendu la pratique de son art, une influence qui l'a détourné d'aspirer à certaines beautés et à certains effets que, partout ailleurs, les céramistes ont recherchés et obtenus. Il a peint ou, plutôt, il a dessiné sur l'argile comme les maîtres du pinceau auxquels

il demandait ses modèles peignaient sur l'enduit de la muraille ou sur la planche de cèdre. Euphronios et Douris ont été des peintres qui, malgré la situation très modeste qu'ils ont occupée dans la société athénienne, méritent de prendre rang à la suite des artistes fameux que les écrivains anciens ont le plus vantés et dont toute l'œuvre a péri; mais ils n'ont pas été des céramistes, au vrai sens du mot.



279. — L'enlèvement d'Europe. Hydrie. *Mon. ined.*, t. VI-VII, pl. LXXVII.

Ce titre de céramiste, pourquoi se juge-t-on en droit de le contester à d'aussi habiles, à d'aussi étonnants ouvriers, ou, du moins, de ne le leur accorder que sous quelques réserves? C'est qu'ils ne se sont pas astreints à remplir certaines conditions que, partout ailleurs, ont acceptées avec un joyeux empressement, comme si elles leur étaient imposées par un sûr instinct, les artisans qui pratiquaient ce même métier. Le potier attique, celui dont les vases à figures rouges

résument et couronnent tout l'effort de la céramique grecque, ne paraît pas avoir eu la perception très nette du rapport qui doit exister entre la destination d'un objet et le caractère du décor que recevra cet objet. Il en est du décor de la vaisselle comme du décor de l'étoffe et de la tapisserie. Ni l'un ni l'autre ne comporte de tableaux faits pour être regardés avec une attention soutenue, de tableaux qui intéressent l'esprit par le choix du sujet et par la perfection avec laquelle y sont rendues la beauté de la figure humaine et l'expression des traits du visage. La place de ces tableaux n'est point dans l'étoffe que dérangent et que froncent tous les mouvements du corps qu'elle habille, ni dans le tapis que foule le pied, ni dans la tenture que le bras soulève pour franchir une porte. Elle n'est pas davantage dans le plat sur lequel se déposent les aliments ou dans la coupe qui, pleine de liquide, passe de main en main. Partout là, ce qui est le mieux approprié au rôle que l'objet en question joue dans la vie domestique, c'est un décor fait d'images de fantaisie qui s'enlèvent sur le fond en teintes chaudes et variées, qui amusent l'œil sans chercher à le retenir et à provoquer la réflexion. Ces tons brillants, avec toute leur gamme de notes vives et claires, la cuve du teinturier les met aux ordres du tisserand et du brodeur. Quant au céramiste, il trouve dans l'emploi des émaux et dans la flamme de son four le moyen de faire resplendir sur le gris de l'argile toute la magie de la couleur.

Ce que valent ces effets de la couleur et quelle part doit être faite à la fantaisie dans le décor des vases, les ancêtres des Grecs de l'histoire en avaient eu l'intuition. Dans la Crète que l'on appelle *minoenne* pour donner l'impression d'une antiquité reculée, c'est une poterie très hardiment coloriée que nous ont révélée les *vases de Camarès*. De même, le peintre mycénien, avec les emprunts qu'il fait à la faune et à la flore marine, donne à son décor un caractère d'originalité capricieuse qui le rend très différent de celui auquel aboutit la céramique grecque. On a parlé de son japonisme [1]. Le potier ionien, tout en ayant déjà d'autres ambitions, reste pourtant, à certains égards, moins éloigné de ces tendances et de ces traditions que ne le seront le potier corinthien et surtout le potier attique. Dans ce que nous avons appelé le premier style rhodien, toute la parure du vase, avec ses fleurs de lotus et ses défilés d'animaux réels ou factices, est de pur décor, d'un décor dont le principe est celui du décor de l'étoffe et de

1. Pottier, *Catalogue*, p. 190.

la tapisserie. Nous avons d'ailleurs montré quel plaisir le céramiste ionien, alors même qu'il eut élargi son programme, sembla toujours prendre à rappeler que l'homme n'est pas à lui seul toute la nature, à réserver dans ses peintures quelque place au paysage; mais ce qui le rapproche surtout de ses lointains devanciers et ce qui le distingue de ses successeurs, c'est le goût très marqué qu'il a pour la couleur. Ce goût s'accuse tout d'abord par le parti qu'il a pris d'étendre sur l'argile cet engobe d'un jaune pâle auquel il n'a renoncé que très tard. Cet engobe lui donne, pour ses fonds, un ton très doux, sur lequel il applique des noirs et des bruns, des rouges et des jaunes vifs, puis encore des glacis de blanc. Il a même été jusqu'à mettre parfois des touches de bleu dans ses rosaces et sur certaines parties de la draperie. Si nous n'avons pu reproduire qu'en noir les peintures où le bleu fait sa discrète apparition (fig. 236, 237, 249), celui-ci est très nettement indiqué dans les transcriptions coloriées qui ont été fournies de ces peintures[1]. Dans la coupe d'Arcésilas, il y a des traces d'un bleu verdâtre sur le chapeau du roi, sur la tunique de l'inspecteur placé devant lui, sur les tuniques et les bonnets des deux serviteurs qui empilent des sacs à fond de cale. Notre dessinateur a indiqué quelques-unes de ces traces; mais d'autres lui ont échappé. C'est que, partout où ces peintres ont mis du bleu, ils ont employé une couleur qui n'a pas tenu, qui a mal adhéré à l'argile.

En revanche, nos planches en couleur donnent une juste idée de la polychromie des vases ioniens et de la variété qu'elle présente, suivant les moments et les ateliers. Dans le *vase Lévy* (pl. XIX), atténuée par l'emploi de la couverte claire, elle offre une harmonie tranquille qui est un charme pour le regard. La polychromie est encore très calme dans la *coupe d'Arcésilas*, où l'ouvrier s'est servi du même engobe (pl. XX). En l'absence de celui-ci, elle a plus de franchise, sans dureté, dans le *vase de Busiris* (pl. XXI), dont tout l'aspect rappelle celui de certaines poteries modernes.

Ainsi donc les Ioniens, peut-être par l'effet d'une sorte d'atavisme ou plutôt encore sous l'influence de la peinture monumentale où ils cherchaient leurs modèles, avaient engagé la céramique grecque dans

1. Dans notre figure 237, les points blancs des rosaces, sur la chlamyde d'Hermès et sur l'himation de Maia, représentent un bleu qui a tiré sur le vert. Dans les pétales des grandes rosaces de notre figure 259, ce même bleu passé alterne, de pétale en pétale, avec le rouge. Il est représenté, dans notre gravure, par un croisé de hachures plus clair que celui qui correspond au rouge.

une voie qui n'est pas tout à fait celle que cette céramique a continué de suivre et où elle a produit les peintures qui passent pour ses chefs-d'œuvre. Devons-nous regretter que cet art ait ainsi dévié du chemin que lui avaient tracé ses premiers initiateurs? On n'ose pas parler de regrets quand a sous les yeux les beaux vases attiques du cinquième siècle; mais nous n'en devions pas moins aux artistes ioniens de rappeler que, dans un certain sens, ils ont eu peut-être un plus juste sentiment que les autres potiers grecs des conditions auxquelles doit répondre une céramique qui ne perd point de vue la nature spéciale de la matière qu'elle met en œuvre et l'usage qui doit être fait des vases qu'elle crée.



CHAPITRE XXI

LA CÉRAMIQUE CORINTHIENNE

§ I. — A QUELS SIGNES ON RECONNAÎT LA CÉRAMIQUE CORINTHIENNE

Au cours de nos études sur la céramique ionienne, nous avons eu l'occasion de constater que des fragments de vases corinthiens ont été recueillis, en quantité notable, dans les nécropoles de Rhodes. Ils y ont été ramassés en plus grand nombre que les fragments de vases attiques. Cette prédominance de l'article corinthien, comme nous dirions, donne à penser que l'exportation des vases corinthiens et leur introduction à Rhodes ont dû commencer bien avant qu'y parvinssent les premiers vases attiques à figures noires.

L'induction que l'on peut tirer du résultat des fouilles se trouve d'ailleurs confirmée par l'histoire. Au septième siècle, Athènes, gouvernée par une aristocratie de grands propriétaires terriens, restait à peu près étrangère à la vie et au mouvement du monde grec. Il en était tout autrement de Corinthe. Là, le pouvoir était aux mains des chefs de la famille des Bacchiades, et ceux-ci avaient des goûts et des allures que l'historien retrouvera, dans l'Europe moderne, chez les nobles de Venise. Comme ceux-ci, les Bacchiades étaient de hardis promoteurs des entreprises commerciales et coloniales. Ils mettaient en mer des navires qu'ils armaient pour le négoce et, au besoin, pour la course. Sur les côtes orientales et occidentales de l'Adriatique, où les marchands corinthiens s'étaient attachés à entrer en relations avec les tribus illyriennes et avec celles du littoral de l'Italie, ils fondaient des comptoirs destinés à ouvrir des débouchés aux industries de Corinthe.

Parmi les industries qui ont concouru à enrichir très vite la cité de l'isthme, il n'en est pas qui ait dû naître plus tôt et se développer plus vite que celle de la céramique. S'il est une denrée qu'un peuple civilisé soit sûr de toujours trouver à placer avec avantage chez des tribus

moins avancées, dont l'outillage est encore très imparfait, c'est une vaisselle commode et d'un aspect engageant, des vases bien cuits et d'un décor un peu voyant. Ce fut ce que, de très bonne heure, les Corinthiens surent offrir à la clientèle qu'ils s'étaient créée dans les parages qu'ils fréquentaient. Une tradition que Pline nous a transmise attribuait aux Corinthiens l'invention de la roue du potier[1]. Elle était certainement erronée. Il est déjà question du tour dans les poèmes homériques[2]; mais, dans cette histoire, c'était bien à la céramique corinthienne que nous devions donner la seconde place. Cette céramique n'a été devancée que par la céramique ionienne. La céramique d'Athènes n'a acquis quelque importance que bien plus tard, quand, depuis un siècle tout au moins, les potiers de Corinthe étaient les fournisseurs attitrés de tous ceux, Grecs ou barbares, qui avaient le goût des vases peints et qui y mettaient le prix. C'est ce qu'attestent les fouilles, où qu'on les fasse, dans le bassin de la Méditerranée[3]. Elles témoignent de l'activité que prirent très rapidement, à Corinthe, cette industrie et l'exportation qu'elle alimentait.

Sur les rivages de toutes les mers que la marine grecque a fréquentées, de Carthage et de Cyrène à la Chersonèse taurique et aux villes helléniques de la Scythie méridionale, des côtes de la Syrie et de l'Asie Mineure à celles de la Sicile et de l'Italie, comme au fond de l'Adriatique et au nord même des Alpes, sur divers points de la Germanie, cette céramique apparaît, ici sous la forme de tessons épars, là sous l'aspect de vases nombreux et variés; mais partout elle est représentée par des fragments ou par des pièces bien conservées. La poterie attique, au temps de sa plus grande vogue, a peut-être, en raison de sa valeur d'art, obtenu de sa clientèle étrangère des prix d'achat plus élevés qne ne l'avait fait la poterie corinthienne; mais il ne semble pas que, même alors, elle ait été répandue en aussi grande abondance sur tous les marchés du monde ancien. Par la qualité de leurs produits, les ateliers du céramique d'Athènes ont tenu le premier rang et occupé une place à part; mais, pour ce qui est de la quantité du cube de l'argile qui a été, dans ces deux centres industriels, façonné sur le tour et cuit à la flamme, les ateliers de Corinthe n'ont pas eu de rivaux.

1. PLINE, *H. N.* VII, 57.
2. *Iliade*, XVIII, 600.
3. Pour l'indication sommaire des principaux sites où ont été trouvés des vases corinthiens, voir Pottier, *Catalogue*, p. 419-420. Cf. Willisch, *Die altkorinthische Thonindustrie* 8°, Leipzig, Seemann, 1892, p. 108-109.

Quand on commença de travailler à classer les vases peints, la poterie de Corinthe fut la première à qui on ait pu donner un état civil en règle. On savait, par les auteurs anciens, que les arts de la terre, comme ceux du métal, avaient été un des facteurs de la merveilleuse prospérité de Corinthe. Son argile était vantée pour les facilités qu'elle offrait à l'ouvrier[1]. Des colons romains furent, en 46 avant notre ère, envoyés à Corinthe par Jules César pour ressusciter la ville détruite par Mummius. Or, ils trouvèrent profit à en fouiller les nécropoles pour en retirer des vases de métal et de terre. Ces derniers, Cicéron les appelle dédaigneusement des « pots de chambre corinthiens »[2]; mais la vogue n'en fut pas moins très grande à Rome jusqu'au temps d'Auguste et l'on y payait ces poteries aussi cher que les bronzes[3].

On a retrouvé, près de Corinthe, les bancs de l'argile d'où les artisans de cette ville ont tiré jadis toute leur poterie. C'est une argile tendre au toucher et comme savonneuse. Les potiers locaux l'emploient encore à fabriquer des vases communs. En sortant de leurs fours, elle a ce ton jaune un peu verdâtre que la matière présente, dans la cassure, quand on examine des fragments de vases antiques qui ressortissent à Corinthe.

Ce qui suffirait à témoigner du rôle que cette industrie de la terre jouait dans la vie du peuple corinthien, ce sont les images qui décorent ces plaques votives, trouvées dans la banlieue de Corinthe, que nous avons déjà décrites[4]. Plusieurs d'entre elles sont les offrandes de potiers qui s'y sont figurés, en diverses façons, dans l'exercice de leur métier. En voici une où l'on voit les carriers occupés à extraire du banc l'argile qui servait à fabriquer les vases (fig. 280). Un d'eux, les muscles bandés pour l'effort, attaque la glaise à grands coups de pic; un autre, derrière lui, l'entasse dans une corbeille. Du fond de la tranchée, un troisième manœuvre tend un panier plein à un compagnon qui la prend de ses mains. Au-dessus du trou, une amphore, sans doute suspendue à une perche; elle renferme l'eau qui désaltérait les hommes occupés, sous le soleil, à ce rude labeur. Le travail n'est pas moins dur pour ceux qui font cuire cette argile. Nu, comme les carriers, un homme, armé d'un long ringard, attise le foyer d'un four à poterie (fig. 281)[5]. Le four est couvert en dôme et a trois ouvertures.

1. Κέραμος Κορίνθιος. POLLUX, X, 182.
2. CICÉRON, *Paradoxes des Stoïciens*, V.
3. STRABON, VIII, VI, 23. SUÉTONE, *Auguste*, 70.
4. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 237-247, fig. 99-113.
5. Cf. *Antike Denkmäler*, I, 1, 6a, 12, 22, 26.

en bas, une grande, qui sert de prise d'air; à mi-hauteur, une plus petite, fermée, et enfin, au sommet, un trou par lequel s'échappe la flamme. Sur une plaque dont plus de la moitié est perdue, on voit un ouvrier qui, armé d'un gros crochet et d'une barre de fer, gravit une échelle appliquée contre la calotte du four, d'où sort, par en haut, un jet de feu et de fumée. L'heure marquée pour la fin de la cuisson est arrivée; il va démolir l'appareil en l'attaquant par son sommet (fig. 282). De toutes les opérations que comporte cette industrie, il n'en est presque aucune que nous ne trouvions ici figurée. Plusieurs plaques nous montrent le potier qui, assis sur un escabeau devant son tour, façonne, avec un ébauchoir, un petit aryballe pointu par le bas, posé sur une roue qu'il fait mouvoir avec la main. Dans le coin, à gauche, sont des mottes d'argile pétrie et, au-dessus, suspendus au mur, deux aryballes, semblables à celui que l'ouvrier termine. Nous voyons ainsi tout l'atelier (fig. 283)[1].



280. — Extraction de l'argile. Plaque de terre cuite. *Antike Denkmæler*, I, pl. VIII, 7.



281. — La cuisson des vases. Plaque de terre cuite. Rayet-Collignon, *Histoire de la Céramique*, fig. 4.

Les vases eux-mêmes viennent confirmer les inductions que nous avons tirées des témoignages anciens, de l'existence des bancs d'argile plastique et des tableaux que nous offrent maintes des plaques votives. Sur des vases dont beaucoup ont les mêmes formes que ceux qui sont

1. Cf. *Antike Denkmæler*, I, pl. VIII, 17, 18.

figurés sur ces tablettes, on lit de courtes légendes. Il y a, dans le nombre, des signatures de potiers; mais aucun de ceux-ci n'a ajouté à son nom, comme on en a ailleurs quelques exemples, un adjectif ethnique, l'indication de la ville où il est né et où il travaille. En revanche, toutes ces inscriptions qui, mises bout à bout, donneraient des centaines de mots, sont écrites avec un alphabet que l'on sait, par les inscriptions lapidaires et par les monnaies, avoir été l'alphabet archaïque de Corinthe. Cet alphabet a trois ou quatre caractères qui lui appartiennent en propre et qui ne permettent pas de le confondre avec aucun autre des systèmes d'écriture qui, vers le même temps, étaient usités en Grèce[1]. Ce sont l'*epsilon* B, l'*iota* ϟ et Σ, le *bêta* Ⴈ, le *sigma* M, le *gamma* Γ, le *mu* Μ, le *digamma* F. Enfin on y rencontre partout une lettre, le *koppa*, Ϙ, qui reparaîtra de tout temps, comme l'initiale du nom de la ville, sur les pièces de monnaie frappées à Corinthe. Parmi ces inscriptions, il y en a d'écrites en lignes qui se recourbent à leur extrémité pour reprendre en sens contraire, en tournant comme le fait dans un champ un bœuf qui laboure (βουστροφηδόν). L'écriture va tantôt de droite à gauche, dans le sens de l'écriture phé-



282. — Démolition du four. Plaque de terre cuite. *Antike Denkmæler*, I, pl. VIII.



283. — Potier à son four. Plaque de terre cuite. Rayet-Collignon, fig. 66.

1. Sur l'alphabet corinthien, voir A. Kirchhoff, *Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets*, 3e éd., § 26, p. 88-97 et pl. I, XV; l'article, *Alphabetum* par Fr. Lenormant, dans Daremberg et Saglio, t. I, et le tableau de la page 199. S. Reinach, *Traité d'épigraphie grecque*, tableau de la page 186-188. A. Dumont, *Les céramiques de la Grèce propre*, t. I, p. 240-244. Wilisch, *Die altkorinthische Thonindustrie*, 148-149; p. 168-174.

nicienne, et tantôt de gauche à droite, suivant la direction que prendra plus tard uniformément l'écriture grecque.

Ce sont ces particularités de l'alphabet corinthien qui ont permis de reconnaître les vases corinthiens et d'en former une série bien définie, alors que l'on était encore dans l'incertitude sur l'origine qu'il convenait d'assigner à beaucoup d'autres groupes importants de vases peints. Sans doute, la plupart des vases que l'on a classés sous cette rubrique ne portent aucune inscription ; mais l'argile, les formes et le décor y sont ceux des vases à légendes. La ressemblance est assez frappante pour que, presque toujours, on puisse, sans hésitation, ranger ces vases anépigraphes à la suite de ceux où s'aperçoivent les lettres dont la présence dans la légende équivaut à une marque de fabrique.

§ 2. — LES VASES DITS PROTOCORINTHIENS.

Avant d'aborder l'étude de ceux des vases peints dont l'attribution aux ateliers de Corinthe ne laisse pas place au doute, il convient de signaler une catégorie de vases que l'on a pris l'habitude d'appeler *protocorinthiens*[1]. L'emploi de ce terme pourrait prêter à des confusions fâcheuses ; il importe donc d'expliquer dans quel sens on l'entend. C'est seulement après avoir étudié l'ensemble des vases auxquels il a été appliqué que l'on se sentira fondé à dire de quelle façon et sous quelles réserves l'historien peut continuer à en faire usage.

Si l'on prenait le parti de désigner par cette étiquette les seuls vases que l'on aurait des raisons sérieuses de considérer comme sortis des ateliers corinthiens, il n'y aurait pas matière à discussion. Mais il est loin d'en être toujours ainsi. Ce terme a été souvent appliqué à des vases dont la terre n'est point celle de Corinthe.

Un certain nombre de vases que l'on a ainsi dénommés ont été trouvés à Corinthe même ou dans une de ses principales colonies[2]. Entre ceux-ci et les produits incontestés de l'industrie corinthienne, il y a de réelles analogies d'argile et de facture. Les deux groupes se relient l'un à l'autre par des pièces qui semblent former entre eux la

1. Furtwængler paraît avoir été le premier à employer ce terme (*Bronzefunde aus Olympia*, p. 46, 51. *Arch. Zeitung*, 1883, p. 154).

2. Voir les catalogues des principaux musées ; mais, quelle que soit la provenance des pièces, ce qui est significatif, c'est que dans maintes d'entre elles on reconnaît l'argile de Corinthe. Pottier, *Catalogue*, p. 424.

transition. D'autre part, il a été découvert, en bien d'autres sites de la Grèce européenne et des îles qui en dépendent, beaucoup de vases qui, pour la forme et le décor, sont presque pareils à ceux dans lesquels il y a lieu de voir les premières poteries qui soient issues des fours de Corinthe.

Les vases que l'on a groupés dans cette classe jusqu'à présent assez mal définie présentent un caractère commun. Ce sont de tout petits vases, des *alabastres* ou des *aryballes*, quelquefois des *pyxis* ou boîtes à couvercle, des cruches à long col et de faible hauteur, des *skyphoi* ou coupes à deux anses. Le décor en est très élémentaire et ne comporte presque toujours que des motifs purement linéaires. Tout au plus y voit-on paraître des formes végétales très *stylisées*, telles que la palmette, ou des figures isolées d'oiseaux ou d'autres animaux qui se ressentent encore de la raideur du dessin géométrique. On y rencontre parfois le vieux thème de la chasse au lièvre (Cul-de-lampe à la fin du chapitre). Il arrive même que le lièvre soit supprimé. Le motif initial n'est plus représenté alors que par les chiens courants. Ces dimensions très réduites et cette pauvreté de l'ornementation donnent à toutes ces poteries un air de famille.



284. — Lécythe protocorinthien (Collignon et Couve, *Catalogue des vases peints du musée national d'Athènes*, n° 397.

Il a été retrouvé, à Corinthe même, quelques échantillons des vases en question. Ces vases sont des flacons cylindriques ou ils ont la forme que l'on désigne tantôt par le terme de *kotyliskos*, tantôt par celui de *lécythe*. Ce n'est, au vrai, qu'une variété de l'*alabastre*[1]. En voici un exemplaire (fig. 284). Au flanc de ce flacon, on voit courir un quadrupède d'un dessin tout conventionnel. Quant aux autres pièces de même provenance qui sont ici visées, nous ne les connaissons que par de brèves descriptions. Ce sera donc ailleurs, en Sicile, à Syracuse, que nous irons chercher ce que pouvait être la poterie corin-

1. Collignon et Couve, *Catalogue des vases peints du musée national d'Athènes*, 8°, 1902; *Atlas*, in-4°, n° 397-402, 404. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium* (Berlin), 8°, 1885, n° 320, 321, 325, 326, 333, 334.

thienne vers la fin du huitième siècle. Syracuse, grâce à des fouilles qui ont été faites avec méthode, nous fournira des documents bien plus variés que ne l'ont pu faire les nécropoles de l'isthme[1]. Celles-ci ont été mises au pillage par les paysans des alentours et les chercheurs d'antiquités[2].



285. — Alabastres protocorinthiens. Orsi. *Necropoli del Fusco*, fig. 37.

Syracuse a été fondée par les Corinthiens en 735. Pendant le demi-siècle qui suivit l'établissement de la colonie, celle-ci n'a pu avoir un art indépendant. Elle a dû tirer tout son outillage soit des ateliers de sa métropole, soit d'ateliers qui auraient été ouverts dans la ville nouvelle par des artisans corinthiens venus avec les premiers colons. Or la nécropole dite *del Fusco*, aux portes de Syracuse, a livré des tombes qui, d'après l'ensemble du mobilier qu'elles contiennent, s'annoncent comme celles où ont enseveli leurs morts les premières générations qui, installées dans l'île d'Ortygie, ont commencé à profiter des avantages de l'une des plus belles situations que pût souhaiter une cité naissante. Dans ces tombes, nous rencontrons tous les types auxquels on a appliqué l'épithète de *protocorinthiens*.



286. — Skyphos. *Annali*, 1877, pl. C. D. 4.

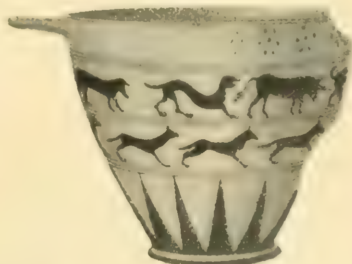
1. Mauceri, *Relazione sulla necropoli del Fusco in Siracusa* (*Annali*, 1877, p. 37-53. tavv. d'agg. AB-E). P. Orsi, *gli scavi nella necropoli di Fusco a Siracusa dell'anno* 1893 (estratto dalle *Notizie degli scavi* del mese di Aprile 1895, in-4°, 86 pp. et 98 figures dans le texte).

2. Sur les quelques fouilles qui avaient été faites à Corinthe, au cours du siècle

Voici d'abord des vases de cette forme que l'on peut tous rattacher au type de l'*alabastre*, dont ils ont l'embouchure et la panse ventrue (fig. 285). Ces quatre vases ont été recueillis dans la même fosse; trois d'entre eux n'ont qu'un décor linéaire. Sur un quatrième, il y a, près du col, l'image d'un poisson. Par sa raideur, elle rappelle les figures du même genre qui décorent certains vases du Dipylon. Il en est de même d'une image d'oiseau qui s'encadre entre des barres et des losanges verticaux, sur un petit *skyphos* (fig. 286). Sur une autre tasse de forme moins évasée, les oiseaux ont un peu plus de souplesse (fig. 287); mais, avec une singulière négligence, le peintre leur a mis la tête en bas. Sur un troisième *skyphos*, des quadrupèdes d'une minceur dé-



287. — Skyphos. *Annali*, 1877, pl. C D, 4.



288. — Skyphos. *Annali*, 1877, pl. C D, 7.

mesurée (fig. 288). On remarquera, sur le pied de cette coupe, la couronne de languettes rayonnantes; c'est un des motifs les plus fréquemment employés par les décorateurs de cette poterie[1]. Cette même couronne se retrouve, mais disposée dans le sens contraire, avec les pointes des languettes dirigées vers le sol, dans une sorte de petite cruche (fig. 289)[2].

Une autre cruche n'a pour tout ornement qu'une série de bandes circulaires serrées les unes contre les autres, des crochets et des semis de points (fig. 290). Le décor est aussi simple dans une *pyxis* ronde ou boîte à onguents (fig. 291). Dans une autre *pyxis* où, au pourtour, il n'admet que ces mêmes éléments, raies verticales et horizontales.

dernier, dans de moins mauvaises conditions, voir Wilisch, *Die altkorinthische Thonindustrie* (8°, 1892), p. 3-4.

1. Voir un grand cratère qui a servi d'ossuaire et plusieurs alabastres (Orsi, *Necropoli del Fusco*, fig. 12, 16, 18).

2. Orsi, *Necropoli del Fusco*, fig. 10.

chevrons et triangles, il se complique, sur le couvercle, par l'addition d'images d'animaux, mais d'images singulièrement étirées et déformées; on a peine à y reconnaître les lions que le peintre paraît avoir voulu représenter[1]. Malgré l'allongement exagéré du corps, la silhouette des chiens en course



289. — Œnochoé. *Annali*, 1877, pl. C D, 1.



290. — Œnochoe. *Annali*, 1877, pl. C D, 3.

a été mieux saisie par le décorateur d'une cruche à très large panse (fig. 292).

Tous les vases que nous venons de reproduire sont de petite dimension et la plupart d'entre eux ont dû servir aux usages de la toilette; mais les ateliers d'où ils sont sortis ont aussi fabriqué, à d'autres fins, des pièces de bien plus grande taille, des *dinos* ou des *pithos* qui ont servi d'ossuaires. Tel est le *dinos* où l'on a trouvé deux squelettes d'enfants[2]. Les principaux éléments du décor y sont ceux avec lesquels nous ont familiarisés les vases de style géométrique. Il y a seulement, de chaque côté, entre les deux anses, un champ libre, une sorte de métope. Dans l'un de ces deux cadres, un cheval en marche (fig. 293) et dans un autre, sur un pithos brisé, un sphinx ailé, les



291. — Pyxis. *Annali*, 1877, pl. C D, 9.

1. Orsi, *Necropoli*, fig. 24.
2. Orsi, *Necropoli del Fusco*, sep. D, fig. 86 et 87.

jambes repliées sous lui (fig. 294). De ce panneau, il manque un morceau; mais la tête est bien conservée; elle est surmontée de cet appendice que les peintres céramistes ioniens paraissent avoir emprunté à leurs prédécesseurs mycéniens[1]. Sur le sommet du crâne se dresse une aigrette de laquelle se détache un ruban qui flotte par derrière et se termine par une feuille en forme de fer de lance. Si, au-dessus du cheval, ce qui remplit la bordure, ce sont les languettes, les chevrons et les triangles opposés par le sommet que l'on voit sans cesse revenir sur les vases du Dipylon, cette même place est occupée, au-dessus du sphinx, par un ornement que, jusqu'à présent, nous n'avons pas rencontré ailleurs que dans la poterie ionienne; nous voulons parler de ce réseau qui imite un filet où chaque maille serait serrée par un gros nœud[2].


292. — Œnochoé. Orsi, *Necropoli*, fig. 58.


293. — Deinos. Orsi, *Necropoli*, fig. 86.

D'autre part, le cheval en marche et l'ornement en damier rappellent les vases du Dipylon; mais, ni à Athènes, ni en Ionie, on ne trouve ainsi rapprochés, dans une même pièce, tous les motifs que nous venons de signaler. Il y a donc lieu de voir dans ce vase le produit d'un atelier de la colonie

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 4, fig. 450.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 381-382, fig. 189.

corinthienne où l'artisan, pour décorer les champs de sa poterie, se serait inspiré de divers modèles étrangers. Les anses ont parfois ici une forme que ne leur ont donnée ni les potiers attiques ni les potiers ioniens (fig. 293). Cette forme est l'ébauche de celle que prendront ces poignées dans un type qui, plus tard, sera familier aux céramistes corinthiens, celui du *cratère à colonnettes*. Il a d'ailleurs été recueilli, dans cette nécropole, bien d'autres débris de ces urnes funéraires. Est-il vraisemblable que l'on se soit astreint à faire venir de loin ces lourdes pièces, alors que l'on avait sur place des ouvriers habiles à pétrir, à décorer et à cuire l'argile plastique?



294. — Pithos. Orsi, *Necropoli*, fig. 87.

Tous ces vases sont faits d'une argile préparée avec soin et d'un jaune très pâle. Sur cette surface claire les dessins se détachent en brun foncé ou en rouge. Nulle part d'incisions ni de retouches violettes ou blanches. C'est encore la technique et encore l'ornementation du style géométrique, mais de ce style déjà arrivé à la période où, comme s'il avait conscience de sa pauvreté native, il tente de faire à la figure une place dans ses cadres[1]. C'est à ces vases, à ces vases seuls que, dans une nomenclature qui prétendrait à une rigoureuse précision, il conviendrait d'appliquer le terme de *protocorinthiens*.

Si, dans ces vases, on est fondé à reconnaître de très anciens ouvrages de potiers corinthiens, à quelles fabriques convient-il d'attribuer les

1. A Corinthe aussi, pendant un certain temps, on avait fabriqué des vases dont le décor était purement géométrique. Des fragments qui ont ce caractère y ont été trouvés dans une nécropole très ancienne, toute voisine de la fontaine Pirène, et décrits par Louise Nichols, *Geometric vases from Corinth* (*American journal of archæology*, 1905, p. 411-421, pl. XI-XVI). Il y a là les restes d'une grande amphore, de plusieurs œnochoés, de coupes. Avec un noir brillant, le pinceau avait tracé, sur un fond gris ou rougeâtre, des chevrons, des hachures obliques entre des lignes verticales, des bandeaux circulaires, des méandres, etc. Il a été retrouvé à Eleusis des débris d'une poterie à peu près pareille.

vases du même genre auxquels ni leur provenance ni ce que nous savons de l'histoire des contrées où ils ont été recueillis ne nous autorise à prêter une origine corinthienne? Ces vases ne sont pas tous faits de la même argile, mais ils ont les mêmes dimensions et les mêmes formes que ceux qui ont été pris comme types; ils offrent le même aspect.

Nous ne saurions énumérer ici tous les sites qui ont fourni des pièces que l'on a dénommées *protocorinthiennes*; il suffira d'indiquer ceux où cette poterie a été le plus largement représentée dans l'apport des fouilles[1]. Elle abonde dans l'Argolide, qui touche à la Corinthie. On l'avait déjà signalée à Tirynthe[2]; mais ce sont surtout les fouilles américaines de l'Héraeon d'Argos qui l'ont fait sortir de terre en quantité considérable. C'est par pleins paniers que l'on y a ramassé les fragments de cette vaisselle; on a pu, à l'aide de ces débris, reconstituer maintes pièces entières et, d'après elles, dresser la liste des formes et celle des éléments du décor. On ne s'en est pas tenu à cette constatation. Rencontrant là, en si grand nombre, les types auxquels on avait pris l'habitude d'attacher le nom de Corinthe, on a revendiqué pour les ateliers d'Argos le mérite d'avoir été les premiers à les créer. Corinthe, a-t-on dit, n'aurait fait qu'imiter Argos qui, depuis l'âge mycénien, aurait toujours gardé une céramique florissante, héritière des secrets de métier traditionnels et pourtant toujours prompte à suivre le mouvement, à lancer des modèles nouveaux[3].

Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de s'arrêter à cette hypothèse. Argos et Sicyone (on a pensé aussi à Sicyone)[4] ont eu certainement des potiers qui travaillaient pour la consommation locale; mais, ni les données historiques ni les fouilles n'induisent à penser que l'une ou l'autre de ces deux villes ait été le siège d'une industrie céramique importante, outillée en vue de l'exportation. Il n'a point été retrouvé en nombre, ni sur le site de ces deux cités, ni dans les nécropoles italiennes, de vases où se rencontrent, dans les légendes, les caractères qui sont particuliers soit à l'alphabet argien, soit à l'alphabet

1. Hugo Prinz, *Funde aus Naukratis*, p. 69-70, donne une liste des sites où ont été trouvés en nombre les vases dits protocorinthiens.

2. Schliemann, *Tirynthe*, pl. XXVI.

3. Joseph Clark Hoppin, *The vases and vase fragments*, dans *The argive Heraeum*, t. II, p. 57-187. C'est dans le chapitre IV (p. 119-1155) que l'auteur étudie et figure les vases dits *protocorinthiens* et expose la théorie qu'ils lui ont suggérée.

4. Loeschke, *Athen. Mittheilungen*, 1897, p. 262. Furtwaengler, *Das Heiligtum von Aphaia*, p. 477. Les raisons que donnent Loeschke et Furtwængler pour attribuer ces vases à Sicyone ne paraissent pas mériter d'être prises en sérieuse considération.

sicyonien. Il n'y a pas lieu, jusqu'à nouvel ordre, de parler d'une céramique argienne ou d'une céramique sicyonienne.

L'île d'Égine a aussi donné beaucoup de vases de cette sorte. Là, en 1895, près du site du temple dit d'Aphrodite, on a vidé une sorte de puits que comblaient jusqu'aux bords des débris de vases d'argile. Ce devait être une de ces *favissæ*, une de ces fosses où, de temps en temps, pour faire de la place dans les sanctuaires et autour d'eux, on enfouissait les offrandes déjà anciennes qui les encombraient; ces dépôts ont ménagé aux archéologues de précieuses trouvailles[1]. Dans l'amas de tessons qui a été extrait de ce puits, on a retrouvé tous les types de la poterie que nous avons étudiée à Corinthe et à Syracuse[2].



295. — Pyxis de Tanagre. *Jahrbuch*, 1886, pl. II.

En Attique, les vases dits *protocorinthiens* sont rares. Il en a été découvert un à Eleusis à côté de vases du Dipylon[3]. Dans les innombrables fragments de poteries qui, mis au jour par le déblaiement de l'acropole d'Athènes, représentent la céramique antérieure à la seconde guerre médique, il n'a été recueilli qu'un très petit nombre de fragments à ranger dans cette catégorie[4]. Ces fragments abondent au contraire en Béotie, notamment à Orchomène; *lécythes*, *pyxis*, *skyphoi*, tout s'y retrouve, mais brisé en menus morceaux[5]. Voici une *pyxis* très bien conservée qui provient de Tanagre (fig. 295[6]). Avec ses dessins géométriques sur le flanc et, sur le couvercle, le défilé de biches et de cerfs paissants qui s'encadrent entre une large rosace et des faisceaux de stries parallèles, c'est un excellent échantillon du style que nous cherchons à définir.

Hors de l'Hellade, des vases de cette espèce ont été ramassés en

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 517.

2. Ludwig Pallat, *Ein Vasenfund aus Aegina* (*Athen. Mitth.* 1897, p. 265-333, pl. VII-VIII), § c.

3. Ἐφημ. ἀρχ. 1889, p. 177, note 1.

4. Graef dans *Jahrbuch* de 1893; *Anzeiger*, p. 17.

5. De Ridder, *Fouilles d'Orchomène* (B. C. H. 1895, p. 182-188).

6. Duemmler, *Vasen aus Tanagra und verwandtes*. *Jahrbuch*, 1887, p. 18-23, pl. II.

Sicile, à Mégara Hyblaea[1], et, en Italie, dans les nécropoles étrusques. Le Louvre en possède beaucoup qui ont été retirés des tombes de Caeré[2].



296. — Alabastre. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XXXIX, 32.



297. — Alabastre. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XXXIX, 29.

Les formes y présentent une sensible analogie avec celles qui naîtront le plus souvent sous les doigts des potiers corinthiens de l'âge suivant. Voici un alabastre à panse piriforme (fig. 296). Comme anse, une légère saillie percée d'un trou par lequel pouvait passer une cordelette. Pour tout décor, des languettes rayonnantes autour du col, des barres horizontales et de gros points semés dans le champ, entre ces bandeaux. En voici un autre à anse plate et à base pointue; mêmes languettes sur l'épaule. Entre les bandes qui tournent autour de la panse, une arête de poisson (fig. 297). Un troisième alabastre a l'apparence d'un flacon; à sa surface, quatre zones noires et quatre zones réservées en clair (fig. 298). On peut encore citer un aryballe en forme de jambe humaine (fig. 299). La jambe est chaussée d'une botte montant au genou, qui est indiquée par une peinture noire avec ornements incisés sur le devant, à l'endroit de la languette et des lacets. On sent là l'effort de trafiquants qui s'ingénient à attirer la clientèle par la singularité des aspects qu'ils don-



298. — Alabastre. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XXXIX, 47.



299. — Aryballe. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XXXIX, 333.

1. P. Orsi et F. S. Cavallari, *Megara Hyblaea*, dans les *Monumenti Antichi*, publiés par l'Academie des Lincei, t. I, p. 798-912, figg. des sepultures 12, 16, 21, 48, 105, 114, 127, 144, 154, 175, 177, 282, 303.

2. Salle E, nos 1 à 333. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, in-4°, pl. 39.

nent aux récipients dans lesquels ils enferment leur marchandise.

On sait, par le témoignage des fouilles comme par celui de l'histoire, quel commerce actif Corinthe a entretenu, au septième et au sixième siècle, avec les principales cités de l'Étrurie ; mais ce commerce doit remonter plus haut[1]. Si, en 735, les marins de Corinthe étaient assez familiers avec les parages de la Sicile pour y conduire des bandes d'émigrants, pourquoi auraient-ils, alors, hésité davantage à franchir le détroit de Messine et à remonter, le long de la côte italienne, jusqu'aux embouchures du Tibre et de l'Arno ? Nous inclinerions donc à considérer comme des produits de la fabrique corinthienne les vases dits *protocorinthiens* qui ont été trouvés à Cæré et dans d'autres cimetières étrusques.

Le malheur, c'est qu'il n'a pas été exécuté à Corinthe de fouilles analogues à celles de l'Héræum d'Argos, des fouilles qui permettent de remonter siècle par siècle, dans le passé de la ville, jusqu'à sa naissance même. Celles que l'École américaine a entreprises là, dans ces dernières années, n'ont pas eu ce caractère. Les monuments les plus anciens dont elles aient retrouvé la trace sont ceux de la Corinthe des Cypsélides[2]. Il n'y a donc rien, dans le résultat des fouilles, qui donne à penser que Corinthe ait pris l'initiative en cette matière ; mais il n'y a rien non plus qui autorise l'historien à chercher ailleurs ces origines, à désigner d'autres ateliers comme les inventeurs de ce style, comme ceux qui l'auraient mis à la mode et qui, pendant un certain temps, auraient eu le monopole de cette fabrication. C'est une autre hypothèse qui nous ramène à Corinthe et que suggère la variété des sites où ont été recueillis des vases de cette sorte, soit dans la péninsule hellénique, soit sur le territoire des colonies grecques de la Sicile et de l'Italie.

Le style en question, le style des vases dits *protocorinthiens*, ce serait celui auquel, par une évolution spontanée, on serait arrivé, dans tous les ateliers de la Grèce d'Europe et de ses colonies occidentales, quand, après le long règne du dessin purement géométrique, l'artiste sentit renaître en lui le désir de réintroduire dans le décor de toutes ses

1. C'est dans les tombes dites *a fosse* que commencent à se montrer, en Étrurie, les vases *protocorinthiens* ; on y rencontre même, quoiqu'en petit nombre, des vases *corinthiens*, à décoration orientale. Or, d'après un ensemble d'observations fondées sur l'étude du mobilier, ce serait au huitième siècle que l'on aurait commencé de creuser les tombes *a fosse* et la pratique de ce mode de sépulture se serait continuée pendant tout le septième siècle (J. Martha, *L'art étrusque*, p. 100-104).

2. Voir les nombreux articles qui ont trait à ces fouilles dans *The journal of the American institute of archæology*, de 1897 à 1905.

œuvres des images empruntées au monde de la vie et que cette tâche lui fut facilitée par les modèles qui lui venaient de l'Orient. Ce style est un style de transition. Avec les faibles ressources dont il dispose, il prépare, il annonce tout à la fois ce style à retouches violettes et blanches qui va bientôt fleurir à Corinthe, et celui de ces vases à figures noires qui feront la fortune des potiers du Céramique d'Athènes.

Il ne paraît donc pas que, dans ce changement du goût, il y ait à revendiquer un droit de priorité pour les céramistes de Corinthe. Nous croirions plutôt à l'effet général de tendances qui se seraient manifestées, presque à la même heure, en divers lieux, dans toute l'étendue de la Grèce occidentale. Est-ce à dire qu'il faille condamner, comme tout arbitraire, l'emploi du mot *protocorinthien*? Nous ne le pensons pas; il nous semble que cette dénomination ait été suggérée à son inventeur par l'exacte connaissance qu'il avait des monuments de cette industrie archaïque. Tous les vases que l'on a qualifiés de *protocorinthiens* sont de faible dimension. La plupart d'entre eux ont des formes qui laissent deviner les usages en vue desquels ces formes leur ont été données. Ce sont des vases à parfums.



300. — Alabastrothèques. Millingen, *Peintures des vases*, pl. LVIII.

Les boîtes rondes que l'on appelait des *pyxis* contenaient les onguents. C'était les pots de pommade de l'antiquité. Si l'on veut savoir quel en a été autrefois le contenu, il suffit de remarquer une disposition que présentent maintes d'entre elles : le couvercle y est muni d'un rebord tombant qui descend assez bas. Coiffant ainsi le vase, cette sorte de chapeau empêchait l'air de pénétrer dans le vase, les odeurs de s'en exhaler et de se perdre au dehors. Certaines *pyxis* étaient assez grandes pour jouer le rôle de nécessaires de toilette; on en voit dans les peintures où plusieurs flacons sont rangés à la file (fig. 300). Les petites cruches ont pu servir à répandre des eaux de senteur, dans les festins, sur les mains et sur les cheveux des convives. Quant aux *alabastres* et aux *aryballes*, n'eussions-nous pas les textes anciens qui témoignent de leur destination[1], celle-ci nous serait révélée par un détail de leur forme. Autour de leur embouchure, s'étale un large

1. Daremberg et Saglio, s. v. *alabastron* et *aryballos*.

rebord plat. Celui-ci s'appliquait sur la peau; il empêchait ainsi le liquide de se répandre à l'aventure; il le réservait pour les points du corps auxquels on voulait ménager cette onction. Dans les tableaux qui représentent des scènes de gymnase ou de bain, on voit ces vases suspendus au mur ou aux branches des arbres (fig. 301). Il n'est pas jusqu'aux *skyphoi* qui n'aient pu être affectés à un service de cette sorte. Ils ont bien la forme de vases à boire. Mais ils sont, en général, bien petits pour avoir été employés à cette fin. On n'y aurait puisé que de bien courtes rasades. Voici qui tendrait à faire croire qu'ils rentrent, eux aussi, dans la catégorie des vases à parfums. On a trouvé, dans les fouilles de l'Hēræon, mêlés à des débris de *pyxis* et de *skyphoi*, beaucoup plus de couvercles que de corps de boîtes[1]. Les explorateurs ont été frappés de ce phénomène; mais ils le signalent sans chercher à s'en rendre compte. Tout s'explique si l'on admet que ces couvercles appartenaient, en grand nombre, à des vases qui, de la coupe, n'avaient que l'apparence et qui, comme les alabastres et les lécythes, renfermaient des huiles odorantes.



301. — Vase à l'huile, auprès d'un lutteur étrusque. *Monumenti inediti*, 1850, pl. XVI.

Pendant plusieurs siècles, c'était l'Égypte et la Phénicie qui avaient approvisionné les Grecs des pâtes et des huiles embaumées dont ceux-ci, dès l'âge dont les mœurs se reflètent dans l'épopée, avaient appris à ne pouvoir se passer. L'Égypte avait toujours aimé les parfums, que ses industrieux artisans composaient avec les essences qui leur étaient fournies par la riche flore de la vallée du Nil; ils y employaient aussi diverses substances qu'ils tiraient de cette Arabie d'où venaient l'encens et la myrrhe. Les tombes égyptiennes livrent à profusion des vases en terre émaillée ou en verre, dont la forme est semblable à celle des alabastres, des aryballes et des pyxis; on a tout d'abord reconnu dans ces vases des flacons à odeurs[2]. Ceux-ci ont été retrouvés, presque

1. Waldstein, *The argive Heræum*, t. II, p. 136, 139.

2. Louvre. Musée égyptien. Salle civile. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 553. On sait, par Pline, que, sous l'empire, l'Égypte et la Phénicie produisaient encore des parfums qui étaient recherchés dans tout le monde romain (*H. N.* XIII, 2).

pareils, dans toutes les nécropoles où l'on rencontre, auprès des morts, la pacotille phénicienne. Celles de Rhodes en ont donné beaucoup. C'est par dizaines qu'on les compte, au Musée britannique, dans les vitrines où sont déposés les objets trouvés par Salzmann à Camiros. La plupart de ces vases devaient être de provenance phénicienne. Les Phéniciens avaient de bonne heure emprunté à l'Égypte les industries du verre et de la faïence à glacure de couleur[1]. Tyriens et Sidoniens n'avaient sans doute pas manqué d'ouvrir dans leurs bazars des officines où on contrefaisait l'article d'Égypte, les plus renommés des parfums qui se fabriquaient à Memphis ou dans les villes du Delta.

Lorsque eurent pris fin, après un siècle ou deux, les chocs et les bouleversements qui avaient suivi l'invasion dorienne, lorsque toutes les îles et toutes les côtes de la Grèce d'Asie et de la Grèce d'Europe furent occupées par une population sédentaire dont la densité ne cessait de croître, les marchands phéniciens se retirèrent de cette mer Égée où ils se seraient partout heurtés à la concurrence et à l'hostilité des marines naissantes d'Éphèse, de Milet et de Phocée, de Mégare, de Chalcis et de Corinthe. Ils préférèrent aller chercher plus loin, vers les rivages de l'Afrique et vers l'Occident, des parages où ils eussent plus de liberté d'allures. D'autre part les marins grecs ne se risquaient pas volontiers, vers le sud, au delà de Cypre, de Rhodes et de la Crète[2]. Ils auraient craint de rencontrer, dans les eaux qui baignent la Syrie et l'Égypte, trop d'ennemis intéressés à leur fermer la voie. Ce sera seulement au septième siècle que, grâce aux étroites relations nouées avec les princes saïtes, les Ioniens, réapprenant à suivre les routes que leurs ancêtres, les *peuples de la mer*, avaient jadis parcourues en tous sens, tourneront la proue de leurs navires vers les bouches du Nil. Il ne semble pas que, même alors, les navires de Chalcis et de Corinthe aient ouvert leurs voiles aux vents qui les auraient poussés dans cette direction. C'est vers d'autres plages lointaines qu'ils s'orientaient de préférence, vers celles du nord et de l'ouest, vers les côtes de la Thrace et de la Bithynie, de l'Épire, de l'Italie et de la Sicile.

Alors que les Phéniciens avaient cessé d'être les fournisseurs attitrés des marchés du Péloponèse et de la Grèce centrale, dans ces cités où la richesse allait toujours croissant, se développaient des goûts et des habitudes de luxe. D'autre part, les exercices du gymnase y prenaient une place de plus en plus grande dans la vie de la société grecque.

1. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 671-684, 732-750, Pl. V-IX; fig. 484, 532.
2. Hérodote, IV, 151.

On sait quelles ambitions y éveillaient et quels efforts y provoquaient les couronnes que distribuaient les juges de ces concours panhelléniques dont les plus célèbres étaient ceux d'Olympie. Dans ces conditions, les parfums de tout genre étaient de plus en plus demandés. Il en fallait pour la toilette des femmes et pour celle des hommes, pour les salles de festin, pour les palestres, où ils servaient à assouplir les membres et à effacer les traces des meurtrissures, de la poussière et de la sueur. Si l'on ne recevait plus de l'étranger, par pleines cargaisons, ces huiles et ces onguents, on n'avait qu'à les fabriquer en Grèce même. On y possédait ou l'on pouvait y acclimater la plupart des plantes dont la feuille ou la fleur était utilisée dans les laboratoires des bazars de l'Orient. On pouvait aussi faire des emprunts à la flore de pays voisins. Les plaines de la Thrace avaient peut-être dès lors ces vastes champs de rosiers d'où l'on tire aujourd'hui l'essence dont la pénétrante senteur est si appréciée en Grèce et en Turquie[1].

Dès le temps où florissait la civilisation dite mycénienne, les tribus établies sur les rivages occidentaux de la mer Egée avaient commencé à fabriquer elles-mêmes une partie tout au moins des parfums qu'elles consommaient. Pour emmagasiner et transporter ce genre de liquides, leurs potiers façonnaient des vases qui n'ont guère pu trouver leur emploi que dans cette industrie. Nous voulons parler de ces vases d'un type très particulier qui sont connus sous le nom de *fausses amphores* ou d'*amphores à étrier*[2]. C'est ce que l'on avait supposé d'après la forme même de ces étranges récipients; mais on a pu, grâce à un heureux hasard, s'assurer que cette conjecture était fondée. Un de ces vases est arrivé intact au musée de Berlin; son orifice unique était encore hermétiquement bouché. On l'a ouvert, et aussitôt une odeur très caractéristique s'est répandue dans toute la chambre[3].

La *fausse amphore* disparut avec la civilisation mycénienne. Cette forme avait ses avantages, mais aussi ses inconvénients. L'étroit goulot latéral se laissait aisément clore par une boulette d'argile et se prêtait à verser goutte à goutte le précieux liquide; mais ce devait être une opération très lente et assez délicate que d'introduire celui-ci dans l'amphore. Lorsque renaquit, dans une Grèce nouvelle, cette industrie des parfums, on préféra donc adopter d'autres types, ceux mêmes que l'Égypte et la Phénicie employaient à cette fin. Ils étaient plus

1. L'huile parfumée à la rose est déjà mentionnée par Homère (*Il.* XXIII, 186).
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 915-916, fig. 467, 468, 493.
3. Furtwængler dans le *Jahrbuch* de 1891 (p. 15 de l'*Anzeiger*).

commodes à manier et pour le marchand qui avait à garnir les récipients et pour le client qui en faisait usage. Par les exemples que nous en avons donnés, on a pu juger de la variété que l'esprit ingénieux des potiers grecs a su mettre dans les formes de ces vases.

C'est Corinthe, croyons-nous, qui prit alors la part principale à la fixation et à la diffusion de ces types. Ce serait Corinthe qui aurait décidé tout ensemble et du choix des formes et du décor dont les revêtirait le pinceau du maître céramiste. Pour justifier cette conjecture, on ne peut pas, il est vrai, se prévaloir de témoignages analogues à ceux qui vantent la supériorité que les artisans de Corinthe avaient acquise et dans l'industrie de la terre et dans celle du bronze. Nous apprenons seulement par Pline que le parfum d'iris qui se fabriquait à Corinthe avait été, pendant longtemps, recherché entre tous[1]; mais les monuments peuvent ici suppléer au silence des textes. C'est par centaines que l'on a groupé, dans les vitrines des musées, des vases d'origine certainement corinthienne, trouvés soit dans les tombes de Rhodes, soit surtout dans celles de l'Etrurie. Dans la plupart de ces vases, on reconnaît, à leur forme, des vases à parfums[2]. Or, parmi les vases du même temps qui proviennent d'autres ateliers, tels que ceux de l'Ionie, de la Béotie et de l'Attique, on est très loin de rencontrer, en même quantité, des vases qui paraissent avoir eu cette destination. Cette différence n'est-elle pas significative et n'y a-t-il pas lieu d'en induire que Corinthe pratiquait, avec un succès que nous atteste la dispersion même de ces vases, une industrie qui n'avait alors, dans aucune autre cité de la Grèce, ni la même activité, ni la même importance?

Pour que, vers ce temps, cette industrie fût en mesure de semer ainsi sur tous les rivages de la Méditerranée les flacons qui étaient connus pour renfermer ses produits, il fallait qu'elle eût derrière elle un assez long passé. Ce passé, nous l'atteindrions, nous remonterions jusqu'à lui avec les vases dits *protocorinthiens*. Ces vases ont les mêmes formes que ceux de l'âge suivant; mais le décor en est beaucoup plus simple et ils n'offrent point encore de traits incisés ni de polychromie. Ce qu'ils représenteraient donc, ce serait les débuts mêmes d'une céramique spéciale, née des exigences d'une industrie prospère; ce serait les plus anciens ouvrages d'ateliers où la roue et les fours des potiers se seraient mis aux ordres des Jean-Marie Farina de la Grèce antique.

1. Pline, *H. N.* XIII, 2. Irinum Corinthi diu maxime placuit.
2. E. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, pl. 14-16, pl. 40-43.

L'industrie des parfums est une de celles où est le plus nécessaire la connaissance de recettes souvent très compliquées, une de celles où le *tour de main* joue le plus grand rôle. Divers indices donnent à penser que les Corinthiens durent à des circonstances particulières l'inappréciable avantage de recueillir sur place, de la bouche des artisans qui les possédaient par tradition héréditaire, les secrets du métier. Que Corinthe ait été, à l'origine, une colonie phénicienne, c'est ce qu'aucun texte n'affirme et ce dont les Grecs ne paraissent avoir gardé aucun souvenir; mais le nom même de la ville paraît être issu du phénicien *Qarth* ou *Qiriath*, forteresse. Il y avait, dans le territoire de Corinthe, une hauteur qui était connue sous le nom de *Mont Phénicien*[1].

Plusieurs cultes sémitiques s'étaient assez fortement implantés en ces lieux pour y avoir persisté jusqu'aux derniers jours du paganisme. C'était, sur l'Acrocorinthe, le culte du Soleil (*Baal-Samin*), dans l'isthme, celui de Mélicerte (*Melk-Qarth*) et, dans la ville même comme dans l'Acropole, celui d'Aphrodite (*Achtoret*) avec le rite tout oriental des prostitutions sacrées. On adorait, à Corinthe, une *Athéna phénicienne*[2].

Il est donc vraisemblable qu'il y avait eu là, peut-être alors que les rois achéens régnaient à Mycènes et à Tirynthe, un comptoir phénicien où des ouvriers syriens étaient venus s'établir, pour y fabriquer, à portée de leur clientèle et en tenant compte de ses goûts, des articles dont ils étaient sûrs de trouver le placement chez les riverains des deux grands golfes sur lesquels Corinthe avait vue. Quand les envahisseurs qui sont connus sous le nom de Doriens occupèrent le Péloponnèse, ce fut tout profit pour eux que de rencontrer, dans un centre tel que Corinthe, une population laborieuse qui, par son habileté technique, pouvait suppléer à l'insuffisance de l'outillage qu'ils apportaient avec eux; ils avaient tout intérêt à ménager ces artisans et ces marchands qui travailleraient pour leur compte. Traités avec bienveillance, la plupart de ceux-ci durent mieux aimer rester dans ce pays où ils gagnaient largement leur vie que s'exiler pour regagner leur patrie

1. Φοινικαῖον, ὄρος Κορίνθου. D'après Éphore, dans son XI[e] livre, chez Étienne de Byzance, s. v. On ne sait d'ailleurs pas où était situé, en Corinthie, ce *mont phénicien* et on s'est même demandé s'il ne conviendrait pas d'entendre par là une colline couronnée d'un bois de palmiers.

2. Φοινίκη ἡ Ἀθηνᾶ ἐν Κορίνθῳ. Tzetzes *ad Lycophronem* v. 658. Sur ces traces que le séjour des Phéniciens aurait laissées à Corinthe dans les cultes et dans les mythes, voir Willisch, *Die Sagen von Korinth in ihrer geschichtlichen Bedeutung* (*Fleckeisens Jahrbuch*, p. 721-746). C'est d'ailleurs bien long et, par endroits, bien confus.

lointaine. Ils demeurèrent donc dans leurs ateliers et dans leurs boutiques. Ils apprirent la langue des conquérants qui épousèrent les belles filles syriennes aux grands yeux noirs, et, à la longue, ils se perdirent dans leurs rangs; mais ce ne fut pas sans que cet élément exotique eût exercé une profonde influence sur les aptitudes par lesquelles se signala le peuple corinthien, ce peuple hybride que contribuèrent à former bien des immigrants, accourus de tous les points du monde grec pour chercher fortune en ce carrefour des routes de terre et de mer, sous la protection de l'imprenable citadelle. Premiers habitants de ce site privilégié, les hommes de race sémitique initièrent les nouveaux venus aux pratiques de ces religions orientales qui devaient leur prestige à leur origine même et à leur haute antiquité. Rompus à l'exercice de tous les arts manuels, ils recrutèrent aisément, dans cette foule, des apprentis qui rivalisèrent bientôt d'adresse avec leurs maîtres. A tous leurs concitoyens et aux chefs mêmes qui les gouvernaient, ils infusèrent le goût du travail et du négoce. Le caractère original des mœurs de Corinthe et de son rôle historique ne s'explique guère que par cette hypothèse d'un fort afflux de sang étranger. Corinthe ne fut dorienne que de dialecte et de nom; il n'y a vraiment pas de ville grecque dont la vie et toute la physionomie offrent à un moindre degré les traits par lesquels on définit d'ordinaire ce que l'on est convenu d'appeler le génie dorien.

Avant même que survinssent les Doriens, les fabricants de parfums du comptoir phénicien avaient peut-être pris déjà l'habitude de substituer aux vases de verre ou de faïence émaillée, comme véhicules de leurs produits, les vases de terre; c'était ceux-ci que l'on employait, en Grèce, à tous les usages de la vie domestique. De toute façon, dans la Corinthe hellénisée qui est la seule que nous puissions atteindre, l'argile fut la seule matière dont ces industriels usèrent à cette fin; mais ils comprirent que plus leur marchandise serait bien présentée, comme on dit, mieux elle se vendrait. Ils voulurent que les flacons qui la contenaient eussent bon air; ils leur donnèrent donc un décor dont ils empruntèrent les motifs au style qui régnait dans toute la Grèce occidentale.

Le succès de l'affaire fut rapide et brillant; c'est ce dont témoignent ces vases que nous avons retrouvés aussi nombreux dans les nécropoles rhodiennes que dans celles de la Sicile et de l'Étrurie; mais ce succès même appelait la concurrence. En Argolide, à Egine, en Attique, en Béotie, on dut s'outiller pour ne point laisser à Corinthe le monopole

d'une industrie qui, répondant à des besoins partout ressentis, pouvait compter sur de beaux bénéfices. On s'essaya donc, dans plus d'une ville, à fabriquer les pâtes et les huiles odorantes que l'on logea dans des vases qui reproduisirent les formes et l'ornementation de ceux que les négociants de Corinthe avaient mis à la mode. L'antiquité n'a jamais eu de lois contre la contrefaçon.

Nous avons dit comment nous nous représentions les effets de l'un des phénomènes qui se produisirent dans la vie économique de la société grecque, lorsque, vers le neuvième et le huitième siècle, celle-ci s'établit et se constitua dans les cadres où s'opérerait son développement historique. De cette industrie des parfums qui nous est apparue comme une des industries qui ont le plus contribué au merveilleux essor que prit, sous les Bacchiades, la fortune de Corinthe, nous ne saurions rien, si des milliers de tessons d'argile ne nous permettaient pas d'en deviner l'importance. Ces fragments de vases brisés nous paraissent suffire à rendre très vraisemblable l'hypothèse que nous avons exposée. Si l'on veut bien l'admettre, on trouvera justifié, dans une certaine mesure, le terme qui a provoqué des objections bien fondées en apparence[1]. *Protocorinthiens*, ces vases peuvent tous être ainsi dénommés, ceux mêmes où n'entre pas une parcelle de l'argile corinthienne, en ce sens qu'ils répètent ou qu'ils rappellent de plus ou moins loin des types qui ont été institués par les plus anciens potiers de Corinthe et mis en vogue par son commerce.

Il ne reste plus qu'une question à discuter : quelle est la date qu'il convient d'assigner aux vases de cette sorte qui, fabriqués soit à Corinthe même, soit, au delà des mers, par des ouvriers corinthiens, ont été copiés ou imités dans d'autres centres de production?

Implantée et acclimatée à Corinthe par les colons phéniciens, l'industrie des parfums dut être une des premières qui fournirent du fret à toute cette flotte de commerce qui s'était bien vite enhardie aux longues navigations. Cette industrie avait peut-être commencé, dès le début du huitième siècle, à faire flamber les fours qui cuisaient pour elle les vases où elle chargeait ses produits et, par les trouvailles de la nécropole syracusaine, nous savons que, vers la fin de ce siècle, ces vases appartenaient à la catégorie des vases dits *protocorinthiens*. D'autre part, dans les tombes que les explorateurs les plus soigneux des nécropoles étrusques croient pouvoir attribuer aux dernières

1. Pour ce qui est de ces objections, voir Couve, *Un lécythe inédit du musée du Louvre* (*Rev. arch.* 1898[1], p. 223-230) et De Ridder (*B. C. H.* 1895, p. 182, n. 1).

années du septième siècle et aux premières années du sixième, on ne trouve plus guère que des vases à incisions et à retouches blanches et violettes, ceux qu'ils appellent *vases corinthiens récents*[1].

Ce serait donc dans la première moitié du septième siècle que les potiers de Corinthe auraient éprouvé le désir de varier et de renouveler le style de leur décor, qu'ils lui auraient donné les caractères par lesquels se définit la céramique proprement corinthienne, celle que des traits fort nettement marqués permettent de distinguer à première vue des céramiques de l'Ionie et de l'Attique.

§ 3. — LA POTERIE CORINTHIENNE A DÉCOR VÉGÉTAL ET ZOOMORPHE

A Corinthe comme ailleurs dans toute la Grèce, l'heure vint où les artisans et leurs clients commencèrent à être las des monotones redites du style purement linéaire; mais ce ne fut pas à jour dit que, dans ces ateliers, l'ancien style, le style abstrait et froid de l'âge dorien céda la place à un style nouveau, qui eut l'ambition de réintégrer dans ses droits la forme vivante[2]. On trouverait à citer plus d'un vase qui représenterait cette transition, ce passage d'un style à un autre. C'est notamment dans cette catégorie que l'on rangerait ceux qui ont pour tout décor plusieurs rangs d'écailles imbriquées (fig. 302). Ces écailles, ce sont celles qui revêtent le corps du poisson et celui du serpent.

Il y a, dans l'adoption de ce motif, un souvenir de la nature, le rappel de deux des types principaux du règne animal; mais le contour de ces écailles a été tracé au compas; c'est donc encore là du dessin

1. GSELL, *Fouilles dans la nécropole de Vulci* (in-4°, 1891), p. 480-494, 526-527 et pl. II.

2. Pour fixer le moment où a cessé la fabrication des vases protocorinthiens, on a voulu chercher une indication dans le fait qu'il n'en a été relevé presque aucune trace parmi les tessons qui jonchent le sol de Naucratis et de Daphnae en Égypte (Flinders Petrie, *Naukratis*, Partie I, pl. 5, 48-49; partie II, p. 43, 50; *Tanis*, partie II, p. 61-71); mais cette constatation ne me paraît pas justifier les conclusions que l'on en tire. Ces colonies ioniennes, fondées au septième siècle, ont eu une vie florissante pendant tout le cours du sixième siècle; or on n'y rencontre aussi qu'en petit nombre les débris de ces vases corinthiens, à retouches violettes, qui, vers ce même temps, s'importaient en si grand nombre à Rhodes et en Étrurie. Ce que prouve cette absence ou cette rareté des produits de la fabrique corinthienne, c'est qu'il n'y avait que peu ou point de commerce entre Corinthe et les villes grecques du Delta; c'était aux bazars de la Basse Égypte que celles-ci demandaient les parfums qu'elles consommaient. Hugo Prinz (*Funde*, p. 69-70) signale pourtant la présence à Naucratis de quelques tessons d'une poterie étroitement apparentée aux vases *protocorinthiens*. Ce sont surtout les restes de *skyphos* sans rebord, à anses horizontales.

géométrique. Le progrès est pourtant sensible. Pour l'exécution de son décor, l'artisan dispose ici d'une ressource qui lui avait manqué jusque-là. Il use résolument du procédé de l'incision ainsi que du blanc et du rouge.

L'emploi de l'incision remontait loin, jusqu'à l'âge préhistorique. Nous avons donné quelques échantillons de la poterie très grossière dont les fragments ont été recueillis en Troade, à *Hissarlik*, sur le roc même, parmi les débris des plus anciennes habitations [1]. L'ouvrier qui l'a façonnée à la main n'a pas voulu qu'elle fût dénuée de tout ornement. Avec la pointe aiguisée d'un os ou d'une baguette, il s'est appliqué à graver en creux dans l'argile humide quelques dessins rudimentaires, sillons parallèles, chevrons, cercles cantonnés d'un point, lignes verticales et horizontales tracées par un doigt hésitant. Depuis lors, on n'avait jamais cessé de recourir à cet expédient pour donner un semblant de parure à une poterie rustique et monochrome que, bien des siècles après l'invention du tour, on avait continué de fabriquer pour le ménage et pour la cuisine; mais, depuis que l'on s'était avisé de poser des couleurs sur l'argile, pour toute poterie qui avait plus ou moins le caractère d'un objet de luxe, c'était le pinceau seul qui traçait les contours et qui indiquait aussi les détails de l'ornement ou des figures. La nouveauté, dont il faut peut-être faire honneur aux potiers corinthiens, ce fut d'appeler la pointe au secours du pinceau, pour accuser avec décision, à l'intérieur des silhouettes, les articulations du motif, les plis et le jeu de la draperie, la saillie des muscles qui mettent les membres en mouvement.



302. — Aryballe Louvre. Salle E, 319. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, pl. XXXIX.

Dans le parti que prirent là les céramistes de Corinthe, ce qu'il faut voir, ce n'est pas l'imitation des pratiques usitées dans la fabrication d'une poterie très commune qui, destinée aux usages les plus vulgaires de la vie domestique, ne devait pas sortir des mêmes ateliers que le vase peint; c'est bien plutôt un emprunt fait au métier de l'ouvrier qui travaillait et ciselait le métal. On sait par le témoignage des auteurs anciens comme par celui des monuments quel rôle impor-

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 444, 445.

tant jouait ce métier dans le mouvement de l'industrie corinthienne. Toute l'antiquité vante le bronze de Corinthe et les qualités que lui valait le dosage savant des matières différentes qui le composaient. Or, qu'il s'agisse soit d'une statue coulée dans la terre, soit d'un bas-relief exécuté au repoussé, l'artiste, pour peu qu'il apporte quelque soin à son travail, ne manque jamais de retoucher son ouvrage au burin. C'est la morsure de l'outil qui y met les finesses que n'aurait pu donner ni le moule ni le marteau[1].



303. — Aryballe. Louvre, Salle L, 175. Hauteur, 0 m. 10. Dessin de M. Evrard.

Ce fut d'abord avec quelque hésitation que le céramiste s'appropria ce mode de dessin. Dans les plus anciens vases où la pointe soit intervenue, elle l'a fait seulement pour accentuer les lignes des motifs d'ornement. La pointe ne s'est enhardie que par degrés à prêter son concours au pinceau. Sur certains vases, des traits incisés se montrent dans la partie purement ornementale du décor, tandis qu'il n'y a pas trace de ceux-ci dans dans les figures qui, sur la panse ou autour du col, occupent la place d'honneur (fig. 303).



304. — Œnochoé. Hauteur, 0 m. 33. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XLI.

Le potier n'avait pas de raison pour s'en tenir à ce moyen terme. Le procédé lui offrait trop d'avantages pour qu'il n'en vînt pas très vite à en généraliser l'emploi. Il fallait plus de réflexion et de calcul pour réserver des vides dans l'image, pendant que le pinceau courait dans le champ, que pour entamer avec le burin la couleur déjà fixée par le feu. Plus expéditive, la gravure donnait les mêmes précisions. Reparaissant là où l'outil avait égratigné la peinture, le ton naturel de

1. Nous aurons l'occasion de revenir sur l'histoire corinthienne du métal et de citer les textes.

l'argile dessinait franchement les formes. Après avoir fait dans le tracé de l'ornement l'essai de la nouvelle méthode, l'artiste s'empressa donc de l'appliquer aux figures, d'abord dans les défilés d'animaux en marche qui composent à eux seuls le décor dans toute une série de pièces (fig. 304), puis dans toutes ces scènes, empruntées soit à la vie réelle (fig. 305), soit aux mythes popularisés par l'épopée que le peintre corinthien a représentées sur des vases de grande dimension.

Un autre changement se produit, quand on cesse de fabriquer les vases que nous avons appelés *protocorinthiens*. A ceux qui leur succèdent, ce n'est pas seulement en compliquant et en diversifiant les motifs que l'on travaille à étoffer le décor. On use aussi à cette fin des ressources de la couleur. Sur le noir qui remplit tout le champ de l'image, que celle-ci soit un ornement ou une figure, on met des touches de violet et parfois de blanc (pl. XXII); parfois aussi le blanc est posé d'emblée sur l'argile. On obtient ainsi une polychromie qui ne manque pas de richesse et d'effet; elle n'a pourtant pas la gaieté de celle des vases rhodiens les plus soignés. Dans le ton des fonds, on distingue deux variétés, le rouge et le jaune orangé. Le fond jaune domine dans les plats, les boîtes, les alabastres, les aryballes, les œnochoés, les coupes, les amphores élancées. C'est lui que l'on rencontre dans les plus anciens produits de cette fabrique; mais, ensuite, les deux techniques sont employées à la fois dans les ateliers. C'est du rouge, obtenu sans doute par le mélange d'une matière colorante à la terre, que le potier use de préférence pour ceux de ses vases où il met des tableaux compliqués, pour les grandes hydries et les amphores à large panse. Là même, pourtant, la teinte de l'argile nue est loin de valoir, comme fond, pour la peinture, la couverte, d'un beau ton de crème, que les potiers ioniens étendaient sur leur terre; elle ne donne pas une aussi heureuse harmonie.

La faveur dont jouit à Corinthe le procédé de l'incision, chez les céramistes, nous a paru s'expliquer par les exemples que donnaient à ceux-ci les habiles artisans qui, dans cette même ville, travaillaient le métal. Dans ce goût de la polychromie que la céramique corinthienne manifeste de plus en plus, à mesure qu'elle développe sa technique, nous inclinerions de même à voir l'effet du prestige et des suggestions d'une autre des industries de luxe qui faisaient alors la fortune de cette entreprenante et laborieuse cité, industrie qui, comme celle des parfums, remonterait, par ses origines, au comptoir phénicien dont la



HYDRIE CORINTHIENNE. MUSÉE DU LOUVRE

Funérailles d'Achille

Corinthe grecque aurait été l'héritière et la continuatrice. Nous voulons parler de l'industrie du tisserand et du brodeur.

Un poète que cite Athénée, Antiphanès, rappelait que chaque ville avait, comme nous dirions, sa *spécialité*. « On demande », dit-il, « à l'Élide ses cuisiniers, à Argos ses chaudrons, à Phliunthe son vin, à Corinthe ses tentures (*στρώματα*), à Sicyone ses poissons, à Égion ses joueuses de flûte, à la Sicile ses fromages, à Athènes ses parfums, aux Béotiens leurs anguilles[1]. » Cette brève mention ne nous renseigne



305. — Cratère à oreillettes plates. Hauteur, 0 m 38. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XLIV.

pas sur le mode d'exécution des pièces dont elle atteste la vogue. Στρώματα, c'est tout tissu qui, par ses dimensions, par son moelleux et par la richesse de son décor, se prêtait à servir de portière, à couvrir le sol, les murs ou les lits. On vantait aussi les légères étoffes de lin que fabriquaient les ateliers de Corinthe et qui s'exportaient jusqu'en Ionie. C'était d'elles que l'on faisait ces longues tuniques, aux plis multiples et fins, que nous voyons, dans les statues et sur les vases, mouler le corps et les membres des femmes. Il y en avait de teintes en pourpre, d'autres en violet et d'autres en bleu; quelques-unes avaient la couleur du feu ou celle de la mer. On les appelait, d'un nom

1. Athénée, I, 27, D.

emprunté à l'Égypte, des *calasiris*[1]. Ailleurs c'est la courtisane Glycère qui reçoit en cadeau, de son amant, une « blouse corinthienne toute neuve, à manches qui descendent jusqu'au coude[2] ».

Nous avons eu déjà l'occasion de rappeler que l'épopée homérique admirait et vantait les femmes de Sidon et de Tyr. Il y est souvent question de ces esclaves syriennes, très appréciées de leurs maîtres, qui « savaient les beaux ouvrages[3] ». C'était à ces ouvrages que devaient s'employer, comme les servantes étrangères d'Hécube, d'Hélène et de Pénélope, les femmes des colons phéniciens de Corinthe. Tandis que leurs maris travaillaient et vendaient au bazar, elles, à la maison, montaient la trame sur le métier de haute lisse et y faisaient ensuite courir la chaîne, ou bien piquaient des fils de couleur sur les tissus de toile ou de laine. Elles aussi, elles durent faire là des élèves. Celles-ci se seront bien vite initiées à toutes les finesses des arts de la navette et de l'aiguille, comme aux recettes de l'art du teinturier, qui prépare les fils dont se serviront tisseuses et brodeuses. Les motifs qui naissaient sous les doigts agiles des ouvrières phéniciennes, c'était les rosaces, les palmettes et les fleurs de lotus; « les bêtes fantastiques de toute sorte que les Barbares brodent sur les étoffes[4] »; c'était les figures des dieux et des démons de la religion locale. La tradition des dessins dont se paraient les tapis et les vêtements d'apparat se transmettait, par la pratique, de mère à fille; elle se conservait aussi par des patrons qui étaient la propriété de tel ou tel atelier. Instruites à cette école, les ouvrières grecques durent se complaire à reproduire les dessins que leur avaient appris à tracer les maîtresses dont elles avaient reçu les leçons. Le style qui régnait alors dans toute la Grèce européenne était celui qu'y avaient apporté avec elles, de la vallée du Danube, les tribus dites *doriennes*. Ce style, malgré la peine qu'il prenait pour diversifier ses combinaisons de lignes et de points, n'avait rien qui pût se comparer, pour la variété des formes et pour ce qu'elles éveillaient d'images dans l'esprit du spectateur, aux types du répertoire que s'était créé l'ornemaniste phénicien, héritier et ingénieux disciple des artistes de l'Égypte et de la Chaldée.

Dès le début, les travaux de ce genre qui s'exécutèrent dans la Corinthe hellénisée des Bacchiades durent, comme en Ionie, être

1. Démocrite chez Athénée, XII, p. 525.
2. Machon chez Athénée, XIII, p. 582.
3. *Odyssée*, XV, 417. *Iliade*, VI, 289. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 876-878.
4. PHILOSTRATE, *Images*, II, 31.

empreints d'une teinte d'exotisme très marquée. On se trouvait ainsi mieux préparé là que partout ailleurs en Europe à subir l'influence des arts de l'Orient. Pour répondre au désir de rénovation et d'élargissement du goût qui se manifesta vers le huitième siècle, dans toute l'étendue du monde grec, on avait moins d'effort à faire chez les Corinthiens que dans d'autres villes, à Sparte par exemple ou à Athènes. Il y avait là, dans cette Venise de l'antiquité que gouvernait une aristocratie de marchands, un déploiement de magnificence que l'on n'eût alors trouvé nulle part ailleurs, au même degré, dans la Grèce d'Europe. Ce n'était d'ailleurs pas seulement à l'industrie indigène que l'on demandait le splendide appareil de tout ce luxe. Pour satisfaire les goûts et les besoins qui étaient nés des progrès de la richesse, des facilités que l'on devait au commerce maritime, on achetait dans les ports de l'Asie et l'on importait à Corinthe les tapis de la Babylonie et les merveilles que créait l'aiguille des brodeuses chaldéennes.

Par tout ce qui nous vient aujourd'hui de l'Orient, par les soieries de la Chine et du Japon, par les châles, les mousselines et les toiles peintes de l'Inde et de la Perse, par les étoffes brodées et les tapis du Khorassan et de la Turquie d'Asie, nous pouvons nous faire une idée de ce qu'étaient l'éclat et la variété des tons dans les tissus qui s'offraient partout au regard du potier corinthien. C'était des tentures pendues aux murailles, dans les maisons des nobles, c'était des manteaux de laine où l'ornement gardait, dans son opulence touffue, une capricieuse élégance, c'était des voiles de lin où fleurs et feuillages stylisés se détachaient, en teintes vives et chaudes, sur la blancheur du fond. Était-il spectacles mieux faits pour piquer d'émulation le peintre céramiste, pour le provoquer à revêtir son argile d'une parure où quelque chose eût passé des beautés que l'on admirait dans ces draperies? C'est ainsi qu'il se trouva conduit à prodiguer dans son décor ces touches d'un violet qui rappelait les bains de pourpre dans lesquels le teinturier trempait ses étoffes et qu'il prit aussi plaisir à tempérer, par la clarté des blancs, la sévérité de ses rouges et de ses noirs.

Ce n'était d'ailleurs pas là tous les conseils que donnassent au peintre céramiste ces chefs-d'œuvre des industries textiles. Ils lui ont fourni d'autres éléments qui n'ont pas eu une moindre part à la formation de son style. C'est d'eux surtout qu'il a tiré les motifs par lesquels se sont réintroduits dans son répertoire des types qui en avaient été longtemps bannis, ceux qui caractérisent les deux grands règnes du monde organique. Si l'artiste était alors très sincère dans le désir

qu'il éprouvait de revenir à la nature, il ne savait pas encore s'en inspirer directement, pour en offrir une interprétation personnelle. La plante et l'animal reparaissent sur ses vases; mais ils ne s'y montrent que *stylisés*, pour prendre un mot aujourd'hui très en vogue, c'est-à-dire présentés dans des arrangements qui en modifient la forme vraie, tantôt en l'abrégeant et la résumant, tantôt en la surchargeant, en y ajoutant des traits qui ne sont pas dans l'original. De la plante, on détache tantôt la feuille, tantôt la fleur et tantôt le fruit. Quant aux espèces animales, s'il en est quelques-unes que l'on figure au naturel, on les immobilise dans une attitude unique qui, par là même, les met en dehors de la vie. Ce n'est pas tout : ces corps, ceux de l'homme, du quadrupède et de l'oiseau, l'artiste les décompose et les recompose au gré de sa fantaisie. Il multiplie ainsi des êtres hybrides, en qui il réunit, dans un ensemble imaginaire, des formes qui ne coexistent nulle part dans le monde réel.

Le céramiste corinthien n'est d'ailleurs pas l'inventeur des arrangements conventionnels et des types factices qui lui fournissent la matière de son décor. On ne saurait hésiter sur la provenance des motifs que nous rencontrons ici.

Jusqu'au moment où l'artiste, arrivé au terme de son apprentissage, prendra enfin le parti de chercher dans les mythes nationaux les thèmes de ses peintures, les motifs qu'il emploiera porteront tous, plus ou moins nettement marquée, l'empreinte de ce que l'on appelle le *style oriental*. A première vue, on y reconnaîtra ceux que faisaient passer sous les yeux des Grecs, en ce siècle d'expansion commerciale, les objets de luxe que leur fournissaient les industries des vieilles civilisations de l'Afrique et de l'Asie. Dans certaines poteries ioniennes, telles que les tasses et les plats ronds, la disposition de l'ornement nous a paru imitée de celle des coupes de métal historiées que les Phéniciens excellaient à fabriquer, tandis que nous cherchions plutôt dans les tapisseries le principe du décor des *œnochoés*. C'est surtout de ces tentures, tapis tissés au métier ou étoffes brodées à l'aiguille, que semble s'être inspiré, pendant toute la première période de son effort, le céramiste corinthien. C'est là qu'il avait pris le goût et le sentiment de la couleur; c'est de là aussi qu'il a tiré les éléments figurés de son décor.

Ce sentiment de la couleur qui s'explique par l'imitation des tissus multicolores, nous le voyons déjà se manifester dans les vases qui se parent d'écailles incisées (fig. 302). Celles-ci s'y détachent en violet sur

un lacis blanc. Il y a du violet, du noir et du blanc au col d'un autre aryballe comme dans les languettes qui rayonnent autour du pied (fig. 303). On devine encore ces habitudes de transcription plus ou moins littérale dans d'autres vases qui doivent dater à peu près du même temps, mais où le végétal a fait presque tous les frais de l'ornementation. Tels sont ceux des alabastres et des aryballes où courent autour de la panse des guirlandes de fleurs ou de boutons de lotus. Elles n'ont pas l'élégance et la liberté que nous avons signalées, en Ionie, dans la mise en œuvre de ce même motif[1]. Ici les formes sont lourdes et compassées (fig. 306); le copiste s'appliquait; mais sa main est timide et gauche.



306. — Dinos. Hauteur 0 m. 21. Louvre, Salle E. 367. Dessin de M. Evrard.

Il a mieux réussi dans le tracé de ces larges palmettes dont une seule suffit à meubler la panse ventrue d'un aryballe (fig. 307) et l'intérieur d'un plat (fig. 308). On en peut dire autant d'un grand alabastre à panse piriforme qui a été, comme le plat, retrouvé à Rhodes (fig. 309). Toute la panse est occupée par un ample motif floral, composé d'une rosace à pétales noirs et rouges, entourée d'un large cercle noir d'où rayonnent quatre énormes fleurs de lotus rouges épanouies. Un pointillé blanc, posé là sur le contour des pétales, y rehausse l'effet de la couleur. Nous ne saurions d'ailleurs admettre que ces deux der-



307. — Aryballe. Hauteur, 0 m. 085. *Vases du Louvre*, pl. XL.

1. Voir *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 461-462.

miers vases soient contemporains de ceux où nous avons vu les premiers essais de ce style. Alors même que le peintre se fut accoutumé à prodiguer partout la figure, on ne dut pas s'interdire, dans les ateliers corinthiens, de recourir, pour la décoration de maintes pièces, aux motifs de l'ancien répertoire; mais ce qui distinguait ces vases *archaïsants* de ceux qui les avaient précédés, c'était la supériorité de l'exécution. C'est là, par exemple, la savante harmonie des tons et le travail très ferme de l'incision. Nulle part, l'ornemaniste n'a été mieux inspiré que dans le tracé du grand motif floral qui se développe sous chacune des anses de l'hydrie où est représenté le départ d'Hector (Louvre, Salle E, 642). C'est une palmette blanche entre deux boutons blancs de lotus. Au-dessus, deux enroulements de même couleur (fig. 310). L'ensemble a une véritable élégance.



308. Plat. Diametre, 0 m. 26. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XIV.



309. — Alabastre. Hauteur, 0 m 31. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XIV.

A côté de ces guirlandes et de ces palmettes, le peintre sème à profusion, sur les vases où domine le *décor végétal*, des rosaces d'un dessin plus ou moins compliqué. Dans les plus soignées, le point central est rouge. Autour de lui rayonnent des pétales noirs, parfois pointillés de blanc à leur extrémité. On voit aussi apparaître là, soit dans le champ, soit dans les bordures, le damier, les triangles et les lo-

sanges, la croix gammée et la torsade[1]. On a voulu voir là un souvenir de l'ornementation mycénienne. Sans nier la possibilité de cette transmission, nous ferons observer que ces motifs se retrouvent presque tous soit sur les coupes de métal phéniciennes[2], soit dans ces tapisseries assyriennes qui nous sont connues par les bas-reliefs d'albâtre[3]. Sur ces étoffes aussi bien que sur les tasses de bronze ou d'argent, il y a partout des rosaces comme répandues à pleines mains. On est donc fondé à ne pas chercher ailleurs que dans les créations de l'industrie orientale la provenance de tous les éléments du style en question, de ses motifs principaux et de leurs compléments sporadiques.

Lui-même, le motif de la chasse au lièvre, si souvent figuré sur les vases archaïques issus de divers ateliers, comme il l'était, d'après Hésiode, sur le Bouclier d'Héraclès[4], a peut-être cette origine. Sur une coupe de bronze trouvée à Nimroud et décorée de cercles concentriques, l'un de ces cercles est rempli par des lièvres et le cercle contigu par des chiens en course[5]. Dans la bordure d'un autre de ces bassins, lièvres et chiens alternent[6]. Ce qui avait fait choisir ce motif par l'ornemaniste oriental, ce qui explique l'empressement avec lequel l'adopta l'ornemaniste grec et la persistance qu'il mit à le répéter pendant plus d'un siècle, c'est la forme, toute en longueur, que présentent, surtout quand ils s'étirent pour la course, le corps du lièvre et celui du chien[7]. A ce titre, ces animaux se prêtaient mieux que le cerf ou le daim, plus hauts sur pattes et coiffés de bois élancés, à meubler le champ d'un de ces bandeaux très bas que les céramistes aiment



310. — Motif floral sous l'anse d'un cratère. Dessin de M. Evrard.

1. POTTIER, *Catalogue*, p. 431.
2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 547-548, 552.
3. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 443-448.
4. HÉSIODE, *Bouclier*, v. 302-304.
5. LAYARD, *Second series of monuments of Nineveh*, pl. 64.
6. *Ibidem*, pl. 64.
7. Sur la chasse au lièvre, ses origines et les diverses formes qu'elle a prises dans

à placer soit sur l'épaule soit près du pied de leurs vases (fig. 303).

Du moment où l'artiste recommençait à s'intéresser au monde de la vie, il ne pouvait s'asservir longtemps à ne représenter que la plante. C'est déjà un symptôme significatif que cette fréquente apparition du chien et du lièvre dans le champ de ces vases où les diverses parties du végétal ont fourni la matière de tout le reste du décor. La figure de l'animal ne tarde donc pas à venir s'encadrer dans ces motifs tirés de la feuille et de la fleur. Peu à peu, elle les réduit au rôle d'accessoires. Modelée, comme eux, par les traits que trace la pointe du burin, elle prend la meilleure part du champ. C'est le triomphe de ce que l'on pourrait appeler le décor *zoomorphe*. Le peintre fait alors défiler sur la panse des vases toute sorte d'animaux réels (oiseaux, poissons, bouquetins, cerfs, taureaux, béliers, sangliers, lions et lionnes ou êtres chimériques, sphinx, griffons, sirènes, etc.).



311. — Aryballe. Hauteur, 0 m. 07. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XV.

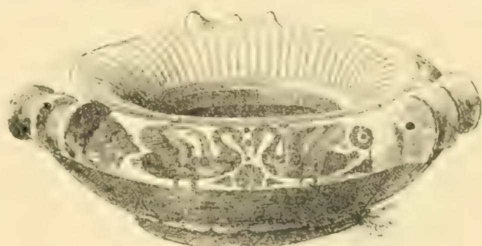
Dans certains vases, alabastres ou aryballes de petite dimension, toute la surface disponible est occupée par un thème de cette espèce. Voici un aryballe où sont représentés deux dauphins affrontés qui plongent la tête en bas (fig. 311). Voici un alabastre où l'on voit un cygne au repos entre deux lions rugissants dont les queues s'entrelacent symétriquement au revers (fig. 312). Ailleurs c'est une sorte de tasse, du type que l'on désigne parfois par le terme de *cothon*. Sur le rebord, entre les trois anses, des cygnes affrontés deux à deux (fig. 313). La forme et le décor ont de l'élégance. La disposition est plus originale dans un plat dont tout le champ est rempli par une figure de lion. Appuyé à la bordure par son train de derrière, l'animal, comme pris en cage, pose sur cette



312. — Alabastre. Hauteur, 0 m. 08. *Vases du Louvre*, pl. XV.

l'ornementation des vases grecs, voir Loeschke, *Dreifussvase aus Tanagra* (*Arch. Zeitung*, 1881, p. 30-52, pl. 3, 4, 5.

même bordure ses pattes de devant. Sa queue, dressée en trompette, concourt à meubler l'espace libre. Sous le ventre du fauve, une grande fleur de lotus (fig. 314)[1].



313. — Tasse. Diamètre, 0 m. 22. Paolo Orsi, *Gela*, fig. 35.

On rencontre parfois, mêlé à ce décor qui s'inspirait des tapisseries orientales, un motif qui paraît avoir une autre origine. C'est celui que fournissent ces



314. — Plat. Diamètre, 0 m. 25. Louvre. Salle L. Dessin de Mr Evrard.

mollusques céphalopodes que s'est complu à représenter l'artiste mycé-

1. Benndorf (*Griechische und Sikilische Vasenbilder*, p. 21 et pl. VI) atteste la provenance corinthienne. Deux trous, ménagés vers le haut du plat, semblent indiquer que celui-ci a eu une destination votive.

nien[1]. Les courbes que décrivent, en se déployant, les longs et souples tentacules de ces animaux marins ont paru aux peintres corinthiens se prêter à remplir les champs de leurs poteries. Le poulpe se voit sur un aryballe découvert à Rhodes (fig. 315) et sur un cratère qui provient de l'Étrurie (fig. 316). L'image du mollusque n'a d'ailleurs pas ici le même caractère de vérité que dans les monuments de l'art antérieur. L'artiste n'a pas dû se reporter à l'original ; il s'est peut-être inspiré de quelque intaille ou de quelque bijou mycénien qui avait échappé au naufrage de ce lointain passé. Les



315. — Aryballe. Hauteur, 0 m. 075. *Vases du Louvre*, pl. XV.



316. — Cratère. Louvre. Salle E. Dessin de Mlle Evrard.

lignes horizontales que la pointe a tracées dans le champ figurent peut-être l'onde calme où évolue la pieuvre.

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 922-930.

La fabrique corinthienne, quand elle produit les vases que nous venons de décrire, est déjà en plein et rapide progrès. Le potier s'applique à reviser et à perfectionner ses formes. Si l'*œnochoé* reste un peu lourde (fig. 317), la *pyxis* gagne en hauteur et s'orne souvent de têtes féminines modelées en ronde-bosse (fig. 318). Le *cothon*, la coupe en assiette creuse, la petite *amphore*, le petit *dinos* viennent mettre un peu de variété dans l'étalage du céramiste. L'*aryballe* se fait plus gros et l'*alabastre* plus long; aussi, pour le décorer, le peintre prend-il



317. — Œnochoé. Hauteur avec l'anse, 0 m. 32. *Vases du Louvre*, pl. XVI.



318. — Pyxis. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, pl. XLVII.

le parti d'adopter cette division en zones superposées que nous connaissons par les œnochoés rhodiennes (fig. 394).

Bientôt, entre ces zones d'animaux, on voit apparaître et se glisser comme à la dérobée la figure humaine. C'est ainsi que, sur un aryballe, il y a, dans le registre supérieur, des cavaliers en course et, dans celui du bas, un défilé d'oies (fig. 319). Tel est encore le cas pour une grande *œnochoé* à gorgée vasée et à anse accompagnée de deux rondelles (fig. 320). La surface de la panse est divisée en quatre zones que limitent des bandeaux faits de filets rouges, blancs et noirs. Premier registre : grand buste de femme tourné vers la droite. Les cheveux, ceints d'un diadème, tombent en masse sur les épaules. La poitrine est couverte d'un ample peplos. Ce buste est placé entre deux lions,

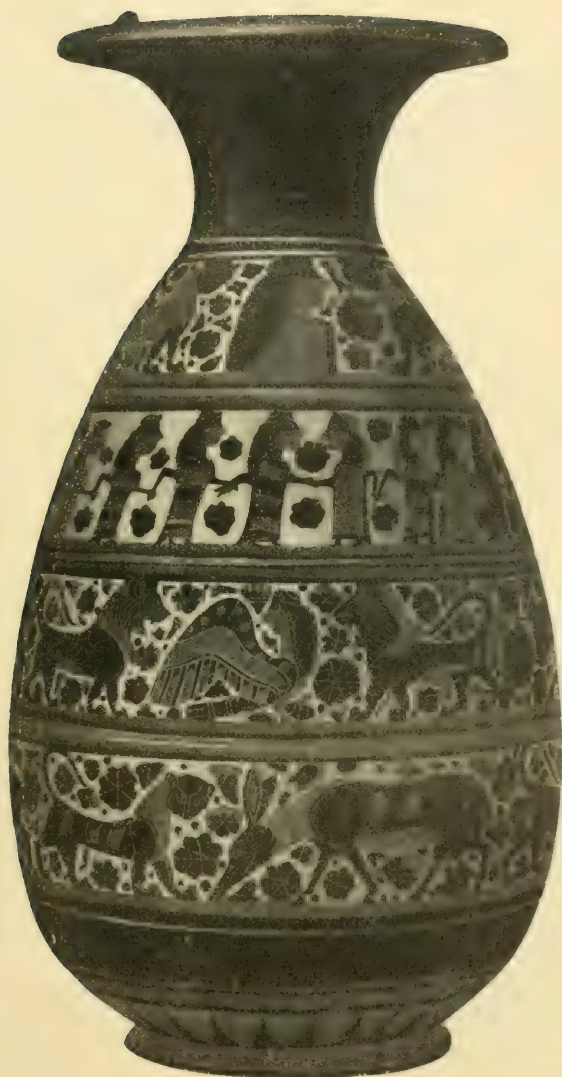
suivis chacun d'un cygne. Deuxième registre : deux femmes debout, en face l'une de l'autre et se donnant la main. Dix-sept autres femmes, tournées toutes de profil vers la droite, les mains enlacées, forment avec les deux premières une chaîne continue. Elles ont les cheveux pendants sur le dos; leur vêtement est une longue tunique, tantôt monochrome et tantôt ornée de larges bandes noires. On reconnaît là une représentation du *choros*, de cette danse religieuse qui était figurée sur le *Bouclier d'Achille* et que nous avons déjà rencontrée plus d'une fois dans les monuments de la sculpture comme dans ceux de la peinture[1]. Troisième registre : Sirène en forme d'oiseau à tête de femme, entre deux lions; un taureau, deux autres lions; cerf et mulet paissants. Quatrième registre : trois lions que séparent un mulet paissant, un bouc, un cygne et un bélier.



319. — Aryballe. Orsi, *Gela*, fig. 19.

Par sa hauteur exceptionnelle comme par tout le caractère de son décor, ce vase paraît être un des ouvrages les plus soignés qui soient sortis des ateliers corinthiens au temps où y florissait le style que nous cherchons à définir. On remarquera la savante économie de la composition. Si les animaux, réels ou factices, occupent une plus grande partie du champ que la figure humaine, c'est pourtant celle-ci qui est le plus en vue. Les deux zones supérieures lui ont été réservées. Là, sur ce que l'on peut appeler la façade du vase, du côté opposé à l'anse, le peintre a placé ce buste de femme qui, de bien plus forte proportion que les animaux entre lesquels il s'encadre, éveille l'idée d'une statue colossale, peut-être d'une statue de déesse. Plus bas, le *choros* offre le spectacle d'une de ces rondes rythmées qui étaient la distraction favorites des femmes grecques, les jours de fête. La tradition s'en est

1. Homère, *Iliade*, XVIII, 590-606. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 399, t. VII, fig. 59, 66, 77. On retrouve cette représentation du *choros* sur une pyxis corinthienne découverte à Géla. Des chevaux ailés y sont mêlés aux danseuses (Paolo Orsi, *Gela, scavi del 1900-1905*, in-4°, 1906, 1 volume de texte et un atlas de 56 planches, fig. 26).



520. — Œnochoe. Hauteur, 0 m 35. Longperier. *Musée Napoléon III*, pl. LXV.

conservée, à travers les siècles, jusque dans les danses populaires de la Grèce moderne. Dans le troisième compartiment, c'est encore la beauté de la femme que rappellent la tête et la longue chevelure de la Sirène; mais si, autour et au-dessous d'elle, il n'y a plus que des animaux, le peintre s'est appliqué à mettre là, soit par le choix des espèces qu'il a figurées, soit par les attitudes qu'il leur a prêtées, une variété que l'on ne rencontre pas souvent dans ces défilés de bêtes en marche. À côté des fauves de proie, il y a le cerf; il y a des animaux domestiques, tels que le taureau, le bélier et le mulet. Le contraste est marqué entre l'air farouche des lions rugissants et l'aspect plus placide des lionnes, entre le pas relevé des grands félins qui portent la tête haute et le mouvement des herbivores penchés vers la terre où ils cherchent leur pâture. Le même souci se manifeste dans le travail que le décorateur s'est imposé pour meubler aussi richement que possible le champ de ses registres. Nulle part il n'a répandu en plus grand nombre qu'ici les motifs secondaires, tels que rosaces, feuilles de toutes formes, crochets et points. Son pinceau s'est pourtant fait plus discret quand, au cours de ce travail, il a eu à remplir la seconde zone. Il a laissé là plus d'espace libre. Il s'est contenté de mettre deux rosaces entre chaque couple. Il a compris que ses silhouettes de femme prendraient plus de valeur, qu'elles se détacheraient mieux sur le fond, s'il y avait dans celui-ci moins d'encombrement.



321. — Orsi, *Gela*, fig. 86.

Sur d'autres vases qui répondent à la même phase de l'art, la figure humaine s'insinue de même façon au milieu de ces processions d'animaux. Parfois c'est un cavalier ou un homme en course[1]. Sur la panse des aryballes apparaissent quelques guerriers, qui sont presque tout entiers cachés sous leur bouclier. Le peintre a ainsi esquivé la diffi-

1. Louvre, salle E, 594 et suiv., 600.



322. Œnochoe. Hauteur, 0 m. 33. *Musée Napoléon III*, pl. LXIV.

culté d'avoir à en dessiner le corps[1]. Pour la singularité du motif, on peut aussi citer un aryballe où sont représentées deux femmes qui se font vis-à-vis. La plus grande des deux, de la main droite, tient une oie par le cou et, de la main gauche, elle caresse le menton de sa compagne, qui tend vers elle les bras. Deux figures ailées encadrent ce groupe (fig. 321).

Ces figures, harpyies ou sirènes, appartiennent à la famille des divinités orientales, de types très divers, que le peintre aime alors à montrer, surgissantes dans un semis de rosaces. Dans le registre supérieur d'une œnochoé à cinq zones, c'est un oiseau à tête d'homme barbu qui est affronté avec un cygne (fig 322). Quant à la sirène, nous l'avons déjà rencontrée (fig. 320, troisième registre). Ailleurs c'est un dieu marin à queue de poisson qui tient un poisson en main[2]. Il a une longue barbe, de longs cheveux et trois paires de nageoires. Les formes sont encore plus compliquées chez une déesse dont l'image décore un autre vase du musée de Berlin (fig. 323.) A ses épaules s'attachent deux larges ailes, recoquillées en pointe, dont les plumes sont alternativement blanches, noires et rouges. Au buste, qui est serré dans une tunique collante bordée de broderies, se soude une queue de serpent, qui se replie deux fois sur elle-même. Ailleurs c'est le démon connu sous le nom d'*Artémis persique*, la πότνια θηρῶν, une femme debout, vêtue d'une longue robe, qui soulève de ses deux mains, en les saisissant par le cou ou par la queue, tantôt deux lions, tantôt une panthère et un oiseau; elle a une ou deux paires d'ailes (fig. 324)[3]. Tel autre génie, dans l'attitude d'une course rapide, a de grandes ailes fixées au dos, et, comme l'Hermès grec, de plus petites qui tiennent au bas de la jambe (fig. 325).

Du moment où la figure humaine avait commencé d'apparaître sur cette argile, elle n'y pouvait rester comme perdue dans le fouillis de cette végétation capricieusement luxuriante et de cette faune laborieusement fantaisiste. Il était difficile que le peintre ne cédât pas à la tentation d'ajouter à l'intérêt de son décor en projetant sur la surface de ses vases les figures des dieux et des héros que les poètes avaient créées et qu'ils travaillaient sans relâche à définir et à différencier par des traits de plus en plus nets. L'artiste était sûr de plaire à tous ses clients, aux Grecs comme aux étrangers, lorsqu'il entreprendrait de rappeler

1. Louvre, salle E, 606 et suivants.

2. Willisch, fig. 41.

3. Sur un aryballe du musée ashmoléen, à Oxford, elle tient de chaque main un cygne.

aux uns et de faire connaître aux autres, par des tableaux dont les inscriptions qui y seraient jointes préciseraient le sens, les aventures



323. — Déesse ailée à queue de serpent. Rayet-Collignon, pl. IV.

que l'on prêtait à ces personnages, toutes ces merveilleuses histoires que contaient au peuple les rhapsodes homériques. Pour mieux rem-



324. — Alabastre. Hauteur 0 m. 075. *Vases du Louvre*, pl. XVI, 468.



325. — Détail d'une des oreilles d'un grand cratère. *Vases du Louvre*, pl. XLVI.

plir cet office, le potier, sans renoncer aux anciens types qui ont porté partout le renom de ses ateliers, en inaugure de nouveaux qui lui

fournissent des champs plus spacieux où ses figures se distribueront plus à l'aise. Avec ces vases de grande taille, où les thèmes des peintures sont presque tous empruntés à la mythologie, nous atteignons la dernière période du développement de la céramique corinthienne, celle qui marque tout à la fois son apogée et la limite qu'elle ne réussira pas à franchir.

C'est d'après les observations qui ont été faites sur les tombes d'Italie où l'on rencontre des vases corinthiens à décor végétal et zoomorphe que l'on peut se hasarder à proposer, pour toute cette série de pièces, une date approximative : ce serait vers le début du septième siècle que ce style aurait commencé de succéder au style tout géométrique des vases dits *protocorinthiens* et vers la fin de ce siècle qu'il aurait produit les œuvres qui lui font le plus d'honneur[1].

§ 4. — LES VASES CORINTHIENS A FOND LIBRE ET A SUJETS MYTHOLOGIQUES

Si l'on cherche à classer par ordre chronologique les vases corinthiens où la figure humaine passe au premier plan, engagée dans une action qui présente un sens plus ou moins clair, on peut former un premier groupe de ceux qui nous montrent le potier conservant encore, à ce changement près, ses habitudes d'autrefois. Les formes restent les mêmes que par le passé. Le décor demeure aussi touffu que jadis; mais, dans ce cadre traditionnel, le peintre insère des personnages auxquels, par la disposition de la scène et par les légendes qui l'accompagnent, il prétend donner un caractère individuel et une valeur historique.

Deux *pyxis* peuvent être prises comme types des vases de ce premier groupe. La première a son certificat d'origine. Elle a été, en 1800, acquise à Corinthe par le voyageur anglais Dodwell, d'un paysan qui l'avait trouvée tout près de là, dans une tombe, au hameau de *Mertese*[2].

Sur la panse sont deux bandes d'animaux; sur le couvercle est représentée une chasse au sanglier, qui doit être celle du sanglier de Calydon, quoique les noms écrits à côté des personnages ne soient pas ceux que l'on rencontre dans les versions de ce mythe que l'antiquité

1. POTTIER, *Catalogue*, p. 442-443.
2. DODWELL, *A classical and topographical tour through Greece* (Londres, 1819), t. II, p. 197, avec 2 planches.

nous a transmises (fig. 326). Le mort qui gît entre les pattes du sanglier s'appelle Philon. Thersandre fait face au monstre, l'épée à la main. C'est par derrière que l'attaquent Pacon et Andrytas, dont l'un décoche une flèche et l'autre brandit un javelot. En avant du sanglier, le peintre a placé un de ces motifs héraldiques qui revenaient sans cesse sous le pinceau de ses prédécesseurs, un oiseau entre deux sphinx ailés; mais il n'avait pas su tirer parti des péripéties de la chasse pour remplir tout le champ. Afin de sortir d'embarras, il a donc mis, derrière Andrytas, quatre autres figures auxquelles il a donné les premiers noms venus et dont il n'a pas défini nettement le rôle et le sens. Agamemnon tient un caducée et fait un geste de congé. Une femme, Alea, paraît dire adieu au jeune Dorimachos, prêt à partir, et une seconde femme, Sakis, semble accompagner de ses vœux les chasseurs déjà aux prises avec la bête.


326. — La pyxis de Dodwell (Rayet Collignon, fig. 35).


327. — Pyxis de Charès. Vue d'ensemble (Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XLIII, E. 609).

Les inscriptions et les figures sont encore plus nombreuses dans l'autre *pyxis* (fig. 327). Sur la panse, un défilé de héros du cycle troyen, Palamède, Nestor, Protésilas, Patrocle, Achille, Hector, Memnon, les uns à cheval, les autres à pied. Les chevaux mêmes ont leurs noms : Podarge, Balios, Oriôn, Xanthos, etc.



328. — La pyxis de Charès. Partie du développement des figures de la panse. *Arch. Zeitung*, 1864, pl. 181.

Enfin une dernière inscription nous fait connaître le peintre : ΧΑΡΕΣΜΜΕΓΡΑΨΕ, « Charès m'a peint » (fig. 328). Sur le couvercle, zone peinte et incisée. Quatorze guerriers marchent à la file, tournés à droite, couverts chacun d'un bouclier rond qui les cache presque tout entiers (fig. 329)[1].

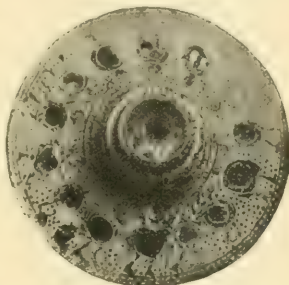
Il est aisé de comprendre pourquoi les inscriptions apparaissent alors sur les vases. Si les céramistes prirent ce parti, ce fut à l'imitation des premiers peintres d'histoire. Ceux-ci ne s'étaient pas sentis assez sûrs d'eux-mêmes pour compter que leurs tableaux, par la seule disposition des personnages et par les traits caractéristiques prêtés à chacun d'eux, suffiraient à apprendre au spectateur quels étaient les héros mis là en scène et quels étaient les épisodes de l'épopée que le pinceau avait voulu représenter. Ils imaginèrent donc d'inscrire les noms à côté des figures[2].

Cet exemple, les peintres céramistes ne pouvaient manquer de le suivre. Ils étaient souvent forcés, par l'étroitesse des champs dont ils disposaient, de ne donner qu'une sorte d'abrégé des œuvres dont ils s'inspiraient, peintures sur enduit ou reliefs tels que ceux du coffre de Kypsélos. Il pouvait ainsi leur arriver d'avoir à supprimer, dans ces réductions qu'ils exécutaient, tels ou tels personnages dont la présence dans le tableau eût aidé à en saisir le sujet. Si quelque part était justifié le recours à cet expédient, c'était donc bien dans le décor de ces vases. Ceux-ci n'étaient pas fabriqués seulement pour être vendus à des Grecs auxquels étaient

1. Ce curieux petit vase a, par malheur, été nettoyé à l'acide chlorhydrique et mal lavé ensuite. L'action continue de l'acide qui est resté dans les pores de la terre achève peu à peu de faire disparaître personnages et inscriptions. Plusieurs de celles-ci ne sont plus visibles aujourd'hui.

2. Pline, *H. N.*

plus ou moins familiers les récits de l'épopée. Beaucoup de leurs futurs acquéreurs seraient des barbares, qui n'auraient de toutes ces fables qu'une connaissance très imparfaite. En leur faisant épeler les noms fameux d'Hector ou d'Achille, d'Étéocle ou de Polynice, les légendes les avertiraient que le lieu de la scène était Troie ou Thèbes; elles les provoqueraient à se faire conter l'épisode des poèmes que visait la peinture[1]. Peut-être aussi, pour s'expliquer l'insistance avec laquelle les potiers corinthiens semblent s'attacher à multiplier les inscriptions, faut-il encore tenir compte d'un autre sentiment, du désir qui les obsédait de garnir le plus possible leurs fonds. Quand, à côté de l'attelage d'un char, ils écrivaient ἵππος, ce ne pouvait être pour éviter que l'on ne se méprît sur la nature de l'animal représenté[2]. La légende était donc inutile; mais l'œil du décorateur trouvait un certain agrément aux courbes que ces suites de lettres décrivaient autour du corps et de la tête des personnages. Elles concouraient à l'effet général. Comme les points, les triangles et les rosaces, elles jouaient leur rôle dans ce foisonnement des motifs secondaires auquel les potiers corinthiens ont pris un plaisir plus marqué que ne le firent jamais ceux d'Athènes.



329. — La pyxis de Charès. Le couvercle. Pottier, *Vases du Louvre*, pl. XLIII.

Ces réflexions s'appliquent surtout aux légendes interprétatives du sujet. C'est d'ailleurs celles-ci qui fournissent de beaucoup le plus fort contingent à cette épigraphie de la céramique corinthienne. Il y en a pourtant quelques-unes qui ont un autre caractère. On possède des signatures d'artistes, mais en petit nombre. Nous avons déjà décrit le vase signé par Charès. Le nom de Timonidas, que nous avons rencontré sur une des tablettes votives de *Pendé-skouphia*, se lit sur un *aryballe* où est représentée l'aventure de Troïlos surpris par Achille à la fontaine

1. Un fragment d'amphore, trouvé à Égine, paraît, d'après son style, fournir un des plus anciens exemples, le plus ancien, a-t-on dit, que l'on possède d'une légende en caractères corinthiens sur un vase peint (Studnicka, *ueber die Bruchstuecke einer fruehkorinthischen Vase aus Aegina*, dans *Athen. Mitth.* 1899, p. 361-378).

2. Louvre. Salle E, 637. De même, sur un vase trouvé à Karystos, les inscriptions ἱπποβάτας et ἱπποστρόφος à côté du guerrier qui court près d'un des chevaux et de l'écuyer qui monte l'un d'eux (Willisch, p. 50).

(fig. 330) : Τιμωνίδας μ' ἔγραφε[1]. D'autres inscriptions, également très courtes, semblent désigner le possesseur du vase; c'est le cas pour ces deux noms, Αἰσχυλῖνος Πεταλᾶ, qui sont peints en grandes lettres noires sous l'anse d'un aryballe du Louvre[2] (fig. 331). On cite encore un aryballe, trouvé à Corinthe même, où sur l'anse, devant une tête de femme vue de profil, sont inscrits ces deux mots, « Αἰνετᾶ ἐμί », « j'appartiens à Ænétas », et, au-dessous, sur la panse, neuf noms d'homme (fig. 332)[3]. Ces noms seraient ceux de donateurs qui se seraient cotisés pour faire cadeau de ce vase à Ænétas, peut-être quelque beau jeune homme de la Corinthe des Cypsélides. Ce qui a dû faire la valeur du vase, c'est la complication des divers motifs d'ornement qui en couvrent toutes les surfaces (fig. 333).


330. — Vase signé par Timonidas (Ath. Mitth. 1905, pl. VIII).

Gloses explicatives et signatures d'artistes ou de propriétaires, les inscriptions devinrent donc d'un emploi très usuel après que les peintres céramistes se furent accoutumés à

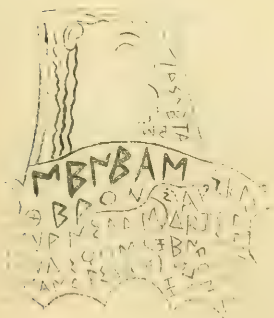
1. KLEIN, *Die Griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, p. 28-29. G. WELCKER, *Timonidas* (*Athen. Mitth.* 1905, p. 199-206). Nous ne faisons pas figurer ici, parmi les poteries corinthiennes signées, un vase du musée de Boston sur lequel on lit le nom de Pyrrhos, fils d'Agasiléos (Farnell, *a signed protocorinthian lecythus*, etc., dans *Rev. Arch.* 1902, p. 41-46). Le vase est bien de type protocorinthien; mais, à en juger par l'alphabet que le peintre y a employé, il paraît avoir été fabriqué à Chalcis plutôt qu'à Corinthe. Un troisième nom de peintre corinthien, Milonidas, se lit sur une des tablettes conservées à Paris.

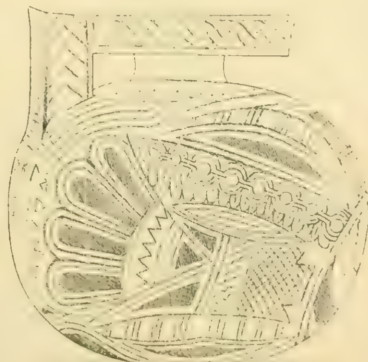
2. *Revue archéologique*, 1899[1], p. 6-7.

3. RHUSOPOULOS, *Sopra un vasetto corinzio con iscrizione d'un carattere antichissimo* (*Annali dell' Inst. di corris. arch.* 1862, p. 46-56, pl. A et B).

chercher dans la mythologie les thèmes ordinaires de leur décor; mais, alors même, ils n'en mirent pas sur tous leurs vases. Voici un aryballe de forme sphéroïdale qui provient de Camiros, mais où l'on reconnaît la terre blanche de Corinthe (fig. 334). Il représente le suicide d'Ajax. Nous retrouvons la même scène, disposée à peu près de la même façon, mais cette fois avec les noms des personnages inscrits auprès d'eux, sous l'anse d'un grand cratère qui est un des bons ouvrages de la fabrique corinthienne (fig. 335). Sur l'aryballe, aucune indication de ce genre. Il est probable qu'une fresque, visible quelque part à Corinthe, y avait habitué les yeux à ce mode d'arrangement du thème. Ajax, entièrement nu, s'est précipité sur son épée, qui l'a percé de part en part. Son sang coule à flots. Le héros a cette stature de géant que lui attribue l'épopée. Diomède et Ulysse, nus et sans


334. — L'aryballe d'Eskylhos. *Rev. arch.*, 1890, I, p. 7.


332. — Anse d'aryballe avec nom de propriétaire. *Annali*, 1862, pl. A.


333. — L'aryballe d'Énétas. Vue d'ensemble. *Annali*, 1862, pl. A.

armes, se penchent vers le mourant. Ils semblent se disputer. Diomède reproche à Ulysse d'être la cause de cette mort et Ulysse repousse l'accusation avec colère. Dans le groupe du cratère, Ajax a la même taille que ses compagnons d'armes et le dessin est beaucoup plus correct; mais il y a moins de vie et d'expression. L'attitude des deux person-

nages est froide et compassée; ils semblent assister avec indifférence à cette agonie.

Pour la faible dimension des figures et pour le caractère du dessin,



334. — Suicide d'Ajax. Longperier, *Musée Napoléon III*, pl. LXVI, 1.



335. — Suicide d'Ajax. Longperier, *Musée Napoléon III*, pl. LXVI, 2. Louvre, E. 634.

on peut rapprocher des *pyxis* et de l'*aryballe* ci-dessus décrits un autre aryballe qui représente l'aventure d'Ulysse chez les Sirènes (fig. 336)[1].

1. H. Bulle, *Odysseus und die Sirenen* (*Strenna Helbigiana*, p. 31-37).

Il y a, dans cette composition, une recherche naïve de l'expression qui est vraiment curieuse. Ulysse est debout sur sa barque, attaché au mât, derrière lequel se croisent ses bras serrés de liens. Les rameurs ont la tête tournée vers le large. Ulysse au contraire, regarde en face



336. — Ulysse et les Sirènes (*Strena Helbigiana*, p. 31).

les Sirènes, deux oiseaux à tête de femme qui, debout à l'avant d'un rocher, ont la bouche grande ouverte, ἱεῖσαι ὄπα κάλλιμον, pour lancer dans l'espace leurs chants séducteurs. Derrière elles, une femme assise, peut-être la Terre, mère des Sirènes. Plus loin, très grossièrement figurée, une maison à toit plat, dont la porte est ouverte; elle ne peut



337. — Le retour d'Hephæstos dans l'Olympe (*Athen. Mitth.*, 1894, pl. VIII).

guère rappeler que le palais de Kirké, d'où le héros venait de sortir pour se risquer de nouveau sur la mer. On remarquera les deux oiseaux, un aigle et un échassier, qui se sont abattus sur la barque. Ils ne servent qu'à compléter l'impression que doit laisser cette marine, en évoquant le souvenir de ces vols d'oiseaux pêcheurs qui, dans les longues navigations, attirent et amusent l'œil des matelots.

Point d'inscriptions dans ce tableau. Il n'y en a pas non plus, mais le champ est plus large et le dessin plus avancé dans la peinture

d'une petite amphore qui représente le retour d'Hèphæstos que Dionysos ramène dans l'Olympe (fig. 337)[1]. Le dieu est monté non sur un mulet, comme il le sera, plus tard, dans d'autres vases où est traité le même sujet, mais sur un cheval. Il y est assis de côté, à la manière des femmes. De la main droite il tient les rênes; de la gauche, il porte à ses lèvres un rhyton en forme de corne. La difformité de ses pieds est indiquée avec une franchise brutale. Devant lui, deux satyres ithyphalliques, dont l'un lève en l'air une large tasse; ils semblent, par de grands gestes, lui montrer le chemin. A côté de lui, au second plan, un autre satyre qui tient une grappe de raisin. Par derrière, une femme, vêtue de l'himation et de la tunique longue, peut-être Thétis, qui avait recueilli et soigné Hèphæstos, après qu'il eut été précipité de



338. — Heracles chez le Centaure Pholos. *Journal of Hellenic studies*, t. I, pl. I.

l'Olympe. Vient ensuite un personnage dans lequel, malgré sa nudité, on propose de reconnaître le conducteur même du cortège, Dionysos, au cep de vigne, chargé de grappes, qu'il porte sur l'épaule. Un dernier satyre ferme la marche. Son bras gauche plie sous le poids d'une cruche qui va servir à remplir les coupes.

Même absence de légendes et même style, même mouvement, dans le décor d'un petit *skyphos* à deux anses qui provient de Corinthe et qui représente une des aventures d'Héraclès (fig. 338). Celui-ci avait reçu l'hospitalité dans l'antre du centaure Pholos, qui avait ouvert en son honneur une jarre de vieux vin. Grisés par la boisson, les convives, d'autres centaures, avaient cherché querelle au héros. Héraclès est obligé de chasser ces monstres qui s'enfuient en désordre. Il est nu; il n'a ni la peau de lion sur la tête, ni en main la massue ou l'arc que lui prêtera un art plus avancé. Ce qu'il emploie comme armes, c'est de grosses branches d'arbre qu'il lance contre ses agresseurs. Les membres antérieurs des Centaures sont, comme dans toutes les plus vieilles images de ce type, des jambes d'homme. A l'une des extrémités du

1. Ce vase a été décrit et étudié par Loeschke (*Korinthische Vase mit der Rückführung von Dionysos*, dans *Athen. Mitth.* 1894, p. 510-525, pl. VIII).

tableau. Pholos est debout entre une table et le *pithos* d'où est sortie l'ivresse; son geste semble protester contre l'injure faite à son hôte. En face de lui, devant les derniers fuyards, deux divinités, un dieu qui tient le sceptre, une déesse enveloppée dans un ample manteau. Sous le pied du vase, un profil de l'Athéna casquée que Corinthe a mise sur toutes ses monnaies.

Les peintres corinthiens paraissent s'être complu à retracer les exploits d'Héraclès, auquel ils ne donnent jamais, comme attribut, la peau de lion; mais ils lui prêtent l'arc, la massue ou l'épée; quelquefois ils l'arment d'une pierre ou d'une branche d'arbre. Sur un aryballe trouvé à Égine est figuré le combat contre l'hydre de Lerne[1]. Sur un



339. — L'enlèvement de Déjanire (*Catalogue des vases du Musée britannique*, T. II, B. 30).

alabastron de Syracuse on a l'étranglement du lion de Némée[2]. Un autre alabastron, qui provient de Samothrace, montre le héros en lutte avec les Amazones[3]. Sur un lécythe qui a été trouvé à Corinthe, Héraclès donne la chasse au centaure Nessos qui enlève Déjanire (fig. 339). Ce petit vase doit être un des plus anciens de ceux où paraît une scène empruntée au mythe. Celle-ci y est encore engagée dans les motifs du décor de pure fantaisie. Il y a là, en face du centaure, une lionne qui n'a rien à faire dans le tableau. Au-dessus de celui-ci, la chasse au lièvre. Nous avons signalé, sur une des tablettes votives de *Pendéskouphia*, la représentation du tour joué aux Kerkopes[4].

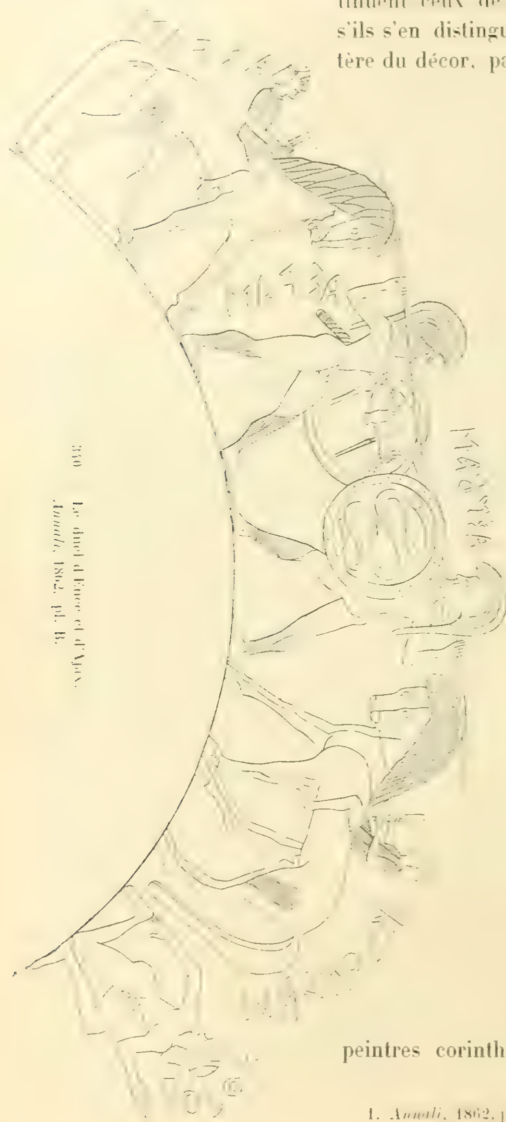
1. *Ann. dell' Inst. arch.*, t. XIX, p. 103; *Monum.*, t. III, pl. XLVI. La provenance corinthienne est attestée par la forme des caractères de l'inscription.

2. Annali, 1877, p. 55, Pl. CD, 2. On reconnaît dans la matière du vase l'argile blanchâtre de Corinthe.

3. De Ridder, Une représentation d'Amazones sur un vase corinthien (*Revue des Universités du Midi*, 1896, p. 385-392).

4. Voir *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 243, fig. 112.

Pour ce qui est des dimensions et des formes, tous ces vases continuent ceux de la période précédente : s'ils s'en distinguent, c'est par le caractère du décor, par celui des sujets qu'il figure. Dans cette série, les thèmes favoris de la peinture sont, outre les travaux d'Héraclès, la chasse au sanglier et, soit que le lieu de la scène reste indéterminé, soit que les légendes le placent sous les murs de Troie, le duel de deux guerriers, groupe que complète souvent l'adjonction de deux écuyers, qui sont tantôt à pied, tantôt montés sur un char. Sur une coupe qui a été trouvée à Corinthe, on voit, d'un côté, le combat d'Hector contre Achille, de l'autre celui d'Énée contre Ajax (fig. 340). Ces héros sont désignés par leurs noms ; mais les noms inscrits auprès des personnages secondaires qui les accompagnent sont de pure fantaisie[1]. Les peintres corinthiens usent à cet égard

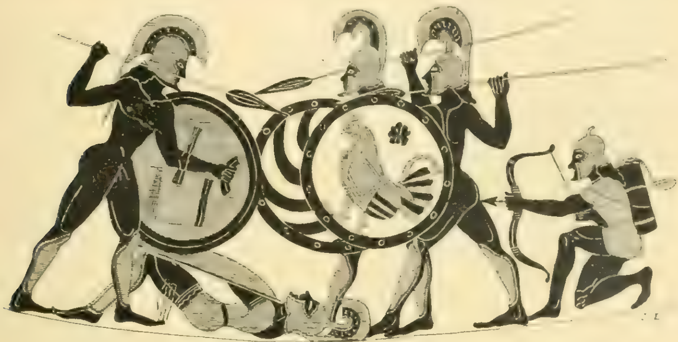


340. — Le duel d'Énée et d'Ajax. *Annali*, 1862, pl. B.

1. *Annali*, 1862, p. 56-59, pl. B.

d'une très grande liberté. Quand il ne s'agit pas d'un héros de marque, d'un protagoniste, ils mettent à côté du personnage le premier nom venu.

Parfois aussi on voit étendu à terre, entre les deux ennemis aux prises, un blessé ou un mort. Ces combattants sont nus ou vêtus seulement de courtes tuniques; ils n'ont point la cuirasse que leur prêtent d'ordinaire les peintres chalcidiens ou attiques. Sur les boucliers, qui sont presque toujours ronds, assez rarement ovales, des emblèmes tels qu'un cygne, un coq, un serpent, une tête de Gorgone,



341. — Combat au-dessus d'un cadavre. *Monumenti inediti*, t. VI, pl. XXXIII.

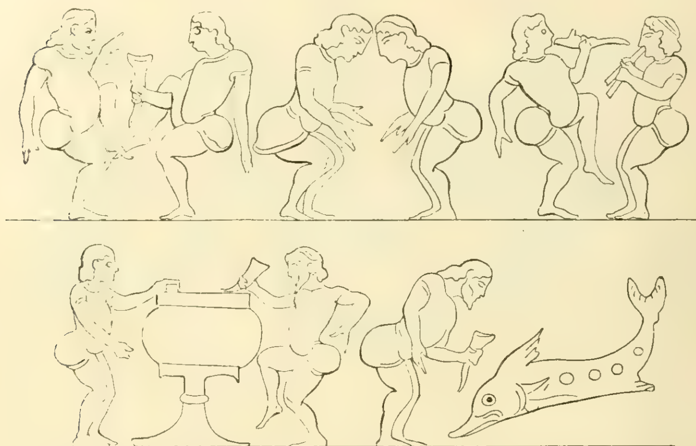
etc. (fig. 341). Dans le même ordre d'idées, le peintre a aussi figuré le départ pour l'armée; sur un aryballe trouvé en Eubée, mais où la forme des lettres atteste une origine corinthienne, un guerrier armé de pied en cap court derrière ses deux chevaux, sur l'un desquels est déjà monté l'écuyer[1]. C'est peut-être les jeux du stade que rappellent les chars attelés de deux chevaux que leur cocher tient en main.

Nombreux aussi sont les vases qui représentent des Bacchanales. Nous avons déjà vu les Satyres obscènes et nus bondir autour d'Héphaestos (fig. 337). Ailleurs ce sont des danseurs groupés par paires et exécutant, au son de la flûte, des cabrioles hardies, tout près d'un grand cratère où deux d'entre eux plongent leurs cornes à boire. C'est par une sorte de caricature que se termine le tableau. Dans le cinquième couple, au lieu du personnage semblable aux autres dont la place serait à droite, un dauphin. Le Bacchant qui lui fait face

1. O. Benndorf, *Griech. und sicil. Vasenbilder*, pl. xxx, 10.

lui tend le rhyton, comme pour l'inviter à prendre, lui aussi, sa part de la beuverie (fig. 342). Sur une pyxis, c'est la ronde des femmes que conduit ce même joueur de flûte[1].

Dans tous ces tableaux, il y a encore des rosaces répandues dans le champ; mais elles y sont plus clairsemées que dans les vases à décor végétal et zoomorphe. Ce ne sont plus les grosses taches d'autrefois, où les pétales de la fleur sont séparés les uns des autres par un trait incisé. Ce qui les représente, c'est un cercle qui figure le calice et auquel s'attache une couronne de pointes fines et serrées.



342. — Danseurs. Dumont-Chaplain. *Les céramiques de la Grèce propre*, t. I, fig. 50.

Parfois même celles-ci sont remplacées par quelques points négligemment jetés autour du cercle. Les fonds tendent à se nettoyer. Parfois le champ est libre de tout accessoire.

Dès lors, les céramistes corinthiens s'étaient donc rendu compte des ressources qu'ils trouvaient, pour intéresser leurs clients, dans ce nouveau genre de décor. La plupart de ces tableaux évoquaient le souvenir des fictions les plus brillantes et les plus variées dont se soit jamais nourrie et enchantée l'imagination des hommes. D'autres peintures réveillaient les émotions des fêtes auxquelles ce peuple laborieux demandait, plusieurs fois par an, l'oubli de l'effort quotidien et les

1. Furtwængler, *Sammlung Sabouroff*, pl. XLVII, 1.

joies d'une folie passagère. Formé par une pratique déjà longue, l'ouvrier était d'ailleurs, à Corinthe, assez maître des secrets de son art pour se sentir capable de façonner et de cuire des vases dont les dimensions accrues offriraient au pinceau des champs très spacieux, où, dans les bordures que dessineraient les fleurs de lotus et les palmettes traditionnelles, il pourrait encadrer la représentation de scènes plus compliquées. C'est dans les tombes de l'Étrurie que l'on a retrouvé les vases qui constituent cette série, la dernière création de la fabrique corinthienne; mais, qu'ils aient été fabriqués à Corinthe même ou bien dans des ateliers grecs qui se seraient fondés en Italie, ce qui prouve qu'ils sont sortis des mains d'ouvriers corinthiens, c'est, outre la similitude des procédés d'exécution et des éléments du décor, la présence, dans beaucoup d'entre eux, de légendes écrites avec les lettres qui caractérisent l'alphabet corinthien.



343. — Cratère trouvé à Corinthe
American journal of archæology, 1898, p. 96

Si quelques doutes avaient pu subsister à ce sujet, ils seraient levés par une découverte qui a été faite récemment, au cours des fouilles que l'École américaine d'Athènes a exécutées à Corinthe. En 1896, d'un puits dont les parois étaient maçonnées en appareil hellénique, on a retiré, à pleins paniers, des fragments de poterie corinthienne. Or, parmi les huit vases que l'on a pu, dès l'abord, reconstituer au musée d'Athènes, il s'en est trouvé un qui ressemble presque de tout point aux vases, issus pour la plupart des caveaux de Cæré, que l'on appelle *Kélébés* ou *cratères à colonnettes* (fig. 343); on a, de plus reconnu, dans cette multitude de tessons, les débris de deux autres pièces du même genre[1].

Le vase en question, si on l'apportait au Louvre, aurait sa place

1. Rufus B. Richardson, *an old corinthian vase from Corinth* (Am. journ. of arch. 1898, p. 195-205, une figure dans le texte et pl. VI, VII).

marquée dans une des plus riches et des plus curieuses séries que ce musée ait dues à l'acquisition de la galerie Campana. Cette place, on la lui trouverait vers la tête de cette série, auprès d'autres cratères qui, comme lui, n'offrent encore à la vue, dans leur unique registre ou dans leurs deux registres superposés, que des figures d'animaux en marche[1].

Il ne date donc pas du temps où les peintres, devenus plus hardis et plus habiles, assureront à la figure humaine la jouissance de l'un au moins des deux registres entre lesquels se partage d'ordinaire la surface de la panse ; mais, à cette différence près, il se définit par les plus importants des caractères qui distinguent celles de ces pièces où la technique est le plus savante. Mêmes dimensions ; le cratère, quand il avait son pied, dont rien n'a été retrouvé, mesurait environ 0 m. 40 de haut. La forme est toute pareille. Le décor, dans sa simplicité, présente les mêmes dispositions.

Il est donc prouvé que les ateliers de Corinthe ont produit des vases de ce genre. C'est eux qui ont dû créer ce type et le mettre à la mode ; mais il est très possible que cette fabrication, inaugurée à Corinthe, se soit continuée en Italie. Avant même que les résultats des fouilles eussent suggéré cette hypothèse, on pouvait invoquer, en sa faveur, le témoignage des auteurs anciens. Suivant ceux-ci, lors de la révolution qui, à Corinthe, substitua la tyrannie démocratique de Kypsélos au gouvernement aristocratique des Bacchiades, plusieurs membres de la famille déchue, emmenant à leur suite nombre de leurs clients, seraient allés s'établir chez ces Étrusques avec lesquels ils entretenaient, depuis longtemps, des relations amicales. Les richesses qu'ils apportaient avec eux et la supériorité de la civilisation qu'ils représentaient leur auraient valu un tel ascendant que l'un de ces immigrés, Dématatos, serait devenu roi de Tarquinii, aujourd'hui *Corneto*. Tarchnas, le fils qu'il aurait eu d'une femme indigène, serait devenu, sous le nom de Tarquinius, le cinquième roi de Rome[2]. Tout près de la ville où Démarate avait cherché un refuge, il y en avait une autre, Agylla, maintenant *Cervetri*, dont la fondation était attribuée aux Pélasges thessaliens et qui, de toute antiquité, avait été en rapports étroits avec la Grèce. Les Agylléens étaient si bien reconnus comme des Grecs qu'ils participaient au culte d'Apollon pythien ; ils avaient obtenu la

1. Louvre. Salle E.

2. Pline, *H. N.* XXXV, 16, 152. Tacite, *Ann.* XI, 14. Dionysios H. III, 46. Strabon, V, II, 2. VIII, VI, 20.

permission de bâtir à Delphes un trésor destiné à renfermer leurs offrandes. Ils avaient entre leurs mains tout le commerce de la côte tyrrhénienne et ce fut leur opulence qui les exposa aux convoitises des Étrusques. Ceux-ci, nous ne savons pas quand, s'emparèrent d'Agylla, qui prit alors le nom de Cæré [1]. Avant cette conquête, lorsque débarquèrent en Italie Démaratos et les Bacchiades, un certain nombre de ces émigrants ont pu aller se fixer à Agylla. Ils y trouvaient un milieu qui différait moins que les cités étrusques de celui où ils avaient vécu



344. Cratère corinthien à colonnettes. Louvre, L. 63.

jusqu'alors. Les fouilles confirment cette hypothèse. C'est des tombes de Cæré que sont sorties les plus riches suites des vases corinthiens du style le plus récent, celles qui sont entrées au Louvre avec la collection Campana.

Les textes n'attestent pas seulement qu'une partie notable de la noblesse corinthienne est venue, vers le milieu du septième siècle, demander un asile à l'Étrurie; ils nous autorisent à affirmer que l'une au moins des industries de Corinthe, celle des ouvriers qui pétrissaient

1. Strabon, V, ii.

et décoraient l'argile, a profité de l'occasion pour créer alors des succursales en terre étrusque. Strabon dit que Démaratos « embellit l'Étrurie, grâce aux artisans qui l'avaient suivi dans sa fuite[1] ». Pline spécifie davantage. Démaratos, selon lui, aurait été accompagné, en Étrurie, par « trois modeleurs (*fictores*), Eucheir, Diopos et Eugrammos, qui auraient enseigné à l'Italie l'art de la plastique[2] ».

Que, dans ces trois vocables, il faille voir des termes abstraits qui symbolisent les différentes aptitudes exigées du bon travailleur de l'argile[3] ou des noms que l'on donnait aux fils, dans les familles d'artisans, peu importe. Ce qui paraît certain, c'est que le souvenir s'était conservé du rôle que l'intervention de la main-d'œuvre corinthienne aurait joué dans le développement que prirent chez les Étrusques, vers la fin de l'âge archaïque, tous les arts de l'argile.

Le personnel de ces colonies d'artisans a pu s'entretenir et se renouveler, à plusieurs reprises, par des emprunts faits à celui de la métropole; c'est peut-être au concours de ces recrues qu'il a dû de rester fidèle, pendant un assez long temps, au répertoire et à la facture de l'école d'où il était sorti. Pour que la maîtrise fléchît, dans ces ateliers du dehors, et que le goût changeât, il a fallu que s'y succédassent au moins deux ou trois générations d'ouvriers. Il serait donc vain de chercher à distinguer les uns des autres les vases du style corinthien le plus récent qui ont été apportés de Grèce et ceux qui ont été fabriqués sur place en Étrurie, par ces groupes d'expatriés; on a le droit de les porter tous, en bloc, au compte de l'industrie corinthienne[4].

Le type qui domine, dans cette série, c'est celui d'un cratère très bas sur pied et à panse très évasée, que l'on appelle *cratère à colonnettes* en raison de la forme très particulière des anses (fig. 344). Celles-ci sont composées de deux pièces, un montant qui se détache, franchement oblique ou presque droit, de la partie rentrante du vase et une

1. STRABON, V, II, 2.

2. PLINE, *H. N.* XXXV, 152.

3. *Eucheir*, c'est « le modeleur adroit » et *Eugrammos* le « peintre habile ». Dans *Diopos*, on a proposé de voir celui qui, dans les terres cuites, « perce le trou d'évent ». D'autres rapprochent ce nom des mots διόπτης ou διόπτρα, qui désignent le niveau d'eau.

4. Sur les tentatives qui ont été faites et les moyens que l'on a proposés de distinguer les vases fabriqués à Corinthe même de ceux qui l'auraient été en Italie, voir Willisch, p. 112-117. Il n'y a vraiment de différence notable que lorsque l'on se trouve en présence de contrefaçons dues à des ateliers étrusques, comme ceux-ci durent en faire afin de pouvoir livrer à bas prix des produits qui ressemblassent à ceux qu'il fallait payer assez cher, parce qu'ils étaient dus à la main-d'œuvre étrangère, que celle-ci s'exerçât en Grèce ou en Étrurie.

lame horizontale qu'il vient soutenir à son extrémité. Cette lame n'est que le prolongement du rebord de la jarre. Dans la plupart de ces cratères, le champ se partage en deux zones de grandeur inégale. Celle d'en haut prend les deux tiers au moins de l'espace. Cette ampleur lui avait été donnée pour que le peintre pût y traiter un sujet qui comportait, au besoin, la mise en ligne d'un assez grand nombre de personnages, une de ces scènes mythologiques, une de ces narrations figurées que le goût du jour demandait alors au maître potier. Celui-ci n'a d'ailleurs pas perdu la tradition des défilés d'animaux et de cavaliers qui, jadis, occupaient tout le champ. Sur quelques-uns de ces cratères, ces défilés meublent encore les deux zones[1]; mais, dans la plupart de ces vases, ils ne jouent plus, dans l'ensemble du décor, qu'un rôle tout secondaire. L'artiste les relègue dans la bande d'en bas, qui attire moins l'œil. Là où le peintre, attardé dans de vieilles habitudes, n'a groupé que des figures sans signification précise, le champ est encombré de rosaces et d'autres accessoires. Les cratères de cette espèce sont certainement les plus anciens de tous, ceux qui représentent les tâtonnements du potier corinthien, alors qu'il s'essayait à chercher le mode d'ornementation qui conviendrait le mieux au nouveau type de vase qu'il créait. Lorsqu'il l'a trouvé, le champ se dégage. Les rosaces et autres fioritures se font de plus en plus rares; elles finissent même par disparaître. Un sûr instinct a guidé l'artiste : plus ses fonds seraient libres de toute surcharge et plus, il l'avait compris, ses personnages prendraient d'importance.

Pour donner une idée de l'aspect et du style des vases de cette sorte, on ne saurait mieux choisir que le cratère qui représente Héraclès assis à la table du festin chez Eurytios, roi d'Œchalie[2]. La figure 344 donne l'ensemble du vase. La figure 345 reproduit, au trait, tout le détail de la scène principale, le repas d'Héraclès chez Eurytios.

Terre blanche fine et compacte. Couverte jaune très pâle. Figures noires et rouges avec détails gravés à la pointe. Ces figures sont disposées en deux frises ou registres.

Premier registre. Eurytios donne l'hospitalité à Héraclès. Le roi

1. Louvre. Salle E, 565, 623. Quelquefois aussi il n'y a qu'une zone décorée où alternent des oiseaux et des lions (570). Dans la partie inférieure du champ, une large bande noire.

2. Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. LXVI, LXVI, LXVII. Avant d'entrer au Louvre, le vase avait été publié par Welcker, *Monum. dell' Inst.*, VI, XXXIII; *Annali*, 1859, p. 243-257, pl. K.

avait promis sa fille Iole à celui qui le surpasserait en habileté au tir de l'arc. Héraclès se présenta, remporta la victoire et en réclama le prix; mais Eurytios, préférant à l'avis de son fils aîné Iphitos les conseils de ses autres fils, refusa d'accorder Iole au héros. Plus tard, Héraclès mit à mort Eurytios et ses fils, enleva Iole et c'est alors que Déjanire, enflammée de jalousie, envoya à son époux la tunique trempée dans le sang vénéneux du Centaure Nessus.

Dans l'une des moitiés de ce registre, l'artiste a représenté le repas offert par Eurytios à son hôte. Tous les convives sont étendus sur des lits devant lesquels se dressent des tables sur lesquelles sont posées, auprès des coupes, des plats que paraissent remplir des gâteaux de forme conique. La jeune Iole, seule, est debout, entre la table du dieu et celle de son frère Iphitos. C'est vers ce dernier qu'elle tourne la tête, comme si la pudeur lui interdisait de regarder en face le vainqueur à qui elle va bientôt appartenir. Sa tunique longue lui tombe jusqu'à la cheville; le châle qui la drape, jeté sur ses épaules, descend aussi très bas. Quant aux hommes, ils semblent n'avoir pas d'autre vêtement que l'ample *himation* dans lequel est enveloppé, jusqu'aux pieds, tout le bas de leur corps. Si le peintre a mis Iphitos en évidence presque au centre du tableau, ce doit être en raison des sentiments de bienveillance que la tradition lui attribue à l'égard du dieu. Les trois autres lits portent Eurytios et ses trois fils, Didæon, Clytios et Toxeus; ceux-ci sont rangés dans l'ordre même où les énumèrent trois vers d'Hésiode[1]. Les noms de tous ces personnages sont inscrits, au-dessus de leurs têtes, en caractères corinthiens.

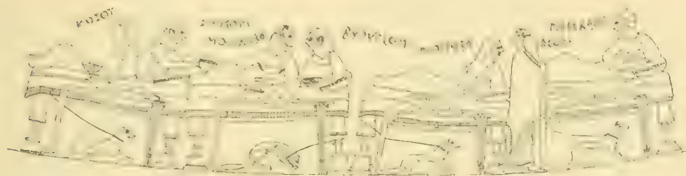
On voit pendre, devant les lits, les couvertures à bords frangés qui en garnissaient le dessus. Les convives ont chacun un coussin sous le coude gauche. Tous, du bras droit, avec des gestes différents, soulèvent la coupe qu'ils vont porter à leurs lèvres: Héraclès seul la laisse posée sur la table. C'est un couteau qu'il tient en main, comme si déjà il s'apprêtait à des actes de violence.

Les tables sont de bronze; on le devine à la sveltesse de leurs formes et à leur couleur jaune. C'est là le ton qui, dans les peintures antiques sert à rappeler celui de ce métal. On possède d'ailleurs, dans plusieurs musées, des fragments de meubles du même genre, en bronze, où l'on retrouve les pieds en griffes de lion que l'on voit ici figurés. Ces tables devaient être à trois pieds. C'est ce que l'on peut inférer du mode de

1. Hésiode, *Fragmenta*, XLV, édit. Dübner, 1840, p. 32.

présentation que le peintre a adopté, dans cette image, pour les pattes de lion. Il y en a deux de visibles par table. L'une d'elles se montre de face et l'autre de profil.

On remarquera les chiens qui sont attachés aux montants des lits. Leur office était de faire disparaître rapidement les débris de toute espèce que les dîneurs des temps héroïques jetaient sans façon sur l'aire battue qui formait le sol des salles du palais. Il y en a quatre dans le tableau. L'un d'eux ronge avidement un os qu'il tient serré entre ses pattes; les trois autres, attentifs et la tête dressée, se préparent à saisir le premier morceau qui tombera de la main d'un des convives. Notre peinture est le vivant commentaire de l'expression τραπεζῆες κύνες, « chiens de table », que l'on trouve chez Homère[1].



315. — Heracles chez Eurytios. Wilisch, pl. VI, fig. 4.

Le peintre ne s'est point préoccupé d'imiter, dans la représentation de cette scène, les couleurs que lui donnait la nature. Tout est là de pure convention. Pour les visages des hommes, il a employé le rouge, sur lequel se détachent en noir les cheveux et la barbe. Au contraire, c'est du noir qu'il s'est servi pour le torse et les bras; il les fait ainsi ressortir sur les draperies rouges qui entourent ces parties nues. Il a pourtant tenu à marquer une différence entre la chair des hommes et celle de la seule femme qui soit ici figurée. Au visage d'Iole, à sa main et à ses pieds il a gardé la teinte pâle du fond. Même intention de distinguer les sexes dans le dessin de l'œil. Celui-ci, chez les hommes, est presque rond; chez Iole, plus étroit, il a la forme d'un ovale très allongé. Étalés en une large nappe, les cheveux des hommes ne descendent pas plus bas que la nuque. Quant à la jeune fille, elle

1. Homère, *Odyssée*, XVII, 309. Ces chiens nettoyeurs du plancher sont souvent aussi figurés, dans les scènes de festin, sur les coffrets funéraires archaïques de l'Étrurie, sur ceux qui sont en pierre blanche. On y voit, avec les chiens, des oies occupées à la même besogne (Musée britannique, salle étrusque, nos 10, 12, 14; cistes de *Chiusi*).

a une longue chevelure flottante qui lui tombe sur les épaules.

Ce tableau est particulièrement intéressant par les inscriptions qui l'accompagnent, par la singularité de certains détails et par la précision avec laquelle ils sont traités, enfin par la rareté du sujet. L'art corinthien, qui se répète si souvent, ne fournit pas d'autre exemple de cette scène. Nous passerons plus rapidement sur le reste du décor.

Sous l'anse du côté droit, un personnage barbu, vêtu d'une courte tunique, découpe des viandes, aidé par un jeune serviteur qui porte une cuisse d'animal. Derrière ce groupe se voit une grande jarre apode



[illegible]. — Le découpage des viandes. *Monumenti*, t. VI, pl. XXXIII.

posée sur un support élevé ; sur le rebord de ce récipient est posée une une aiguière destinée à puiser le vin qui sera versé dans les coupes (fig. 346).

La seconde face représente un combat, celui peut-être où les deux Ajax luttent pour empêcher Hector d'entraîner le corps de Patrocle[1].

Dans ce groupe, trois guerriers (fig. 341). Dans deux autres groupes, les combattants sont opposés par paires. Tous sont coiffés de casques à haute crête et font usage d'une lance à long fer. Tous ont les jambes couvertes de cnémides ; deux d'entre eux seulement sont revêtus de cuirasses. Les autres n'ont que des boucliers, sur lesquels sont peints divers emblèmes, un coq, une rosace, la partie antérieure d'un lion, un croissant, etc. A chaque extrémité du tableau, un archer agenouillé

1. Homère, *Iliade*, XVII, 155, 158.

qui lance une flèche. Il est muni d'un carquois dont le couvercle retombe en arrière.

Sous l'anse de gauche, Ulysse et Diomède assistent à la mort d'Ajax fils de Télamon (fig. 335). Ainsi, chacune des compositions placées sous les anses se rattache par son sujet à l'une des faces du vase.

Registre inférieur. Douze cavaliers, vêtus d'une courte tunique et tenant de la main gauche une baguette, poussent vers la droite leurs chevaux lancés au galop. Au-dessus de l'un d'eux vole un oiseau (fig. 344).

Sur le plan horizontal du rebord, un défilé de vingt-trois animaux



347. — Scène de chasse. *Annali*, 1859, Pl. K, 2.

réels ou factices, trois lions et trois lionnes, une biche paissant, deux chiens courant vers deux lièvres qui arrivent en sens contraire et sont accompagnés de trois oiseaux volants, quatre sphinx ailés à tête de femme, une sirène, un oiseau à tête de griffon, un bouc et un bélier paissants, un cygne aux ailes éployées.

Sur les petites tablettes carrées qui surmontent les anses, ici deux cavaliers galopant vers la droite et, là, un chasseur qui poursuit un cerf et une biche (fig. 347). Cette dernière est atteinte d'un coup de javeline et le sang coule. La partie supérieure de la panse, au-dessous de la naissance du col, est décorée d'une riche guirlande de fleurs montées sur des tiges entrelacées. Autour du pied divergent des feuilles pointues, en forme de languettes.

D'autres aventures d'Héraclès sont figurées sur certains de ces cratères. On l'y voit ramenant les poings liés le héraut du roi Erginos qui levait sur les Thébains un tribut de cent bœufs ; mais ce sont

surtout les sujets empruntés aux mythes troyen et thébain qui paraissent avoir été en faveur[1]. Les peintres corinthiens ne semblent d'ailleurs pas avoir travaillé, d'ordinaire, comme nous dirions, avec le livre sous les yeux. Il est rare, dans leur œuvre, qu'une scène corresponde exactement, par l'attitude, le nombre et les noms des personnages qui y sont réunis, à un épisode donné de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*. A la liberté que prend l'artiste de rapprocher dans un même tableau des personnages qui, dans l'épopée, appartiennent à des actes différents du drame, on devine qu'il prenait souvent ses thèmes et les noms qu'il imposait à ses figures dans un fonds de traditions courantes, dans une sorte de folk-lore épique, plutôt que dans le texte même des poèmes homériques ou cycliques[2].

Il en était surtout ainsi pour certaines scènes qui étaient depuis longtemps comme des lieux communs de la peinture sur argile, pour des scènes telles que le départ d'un guerrier qui prend congé des siens avant d'aller à la bataille, que le duel de deux héros ou l'exposition du cadavre. Le dispositif de ces scènes était donné par la tradition des ateliers. On le reproduisait avec quelques variantes et, auprès des personnages, on inscrivait, un peu au hasard, quelqu'un des noms que l'on avait entendus retentir dans les récitations des rhapsodes. Il y a pourtant, on l'a montré, dans ces séries, quelques peintures qui donnent à penser que les récits de l'*Iliade*, d'une Iliade très semblable à la nôtre, étaient familiers à l'esprit de l'auteur du tableau. Cette familiarité, on croit en trouver l'indice même dans certains détails où le poète s'écarte jusqu'à un certain point du texte que nous avons sous les yeux. Il semble parfois avoir voulu résumer, dans une composition qui serait une sorte de synthèse, les traits les plus marquants de tel ou tel épisode, voire même d'un chant tout entier[3].

Sur un de ces vases, Hector est représenté partant pour son dernier combat[4]. La peinture, qui était très soignée, est, par malheur, médiocrement conservée. Hector dit adieu à ses parents Priam et Hécube, pendant que, debout sur le char, l'écuyer Kebrionas retient les chevaux. Des femmes, les sœurs du héros, Polyxène et Cassandre, des

1. Louvre. Salle E, 633. Vue d'ensemble (face et revers) dans Pottier, *Vases antiques du Louvre*, pl. XLVII.

2. C'est ce que Willisch a très bien montré par de nombreux exemples (p. 82-84).

3. Carl Robert. *Iliasscenen in der altkorinthischen Vasenmalerei* (*Hermes*, t. XXVI, 1911, p. 387-393).

4. Louvre. Salle E, 638. Publié par Braun, *Annali*, 1855, p. 67. *Monumenti*, t. XXVI, Vue d'ensemble (face et revers) dans Pottier, pl. 10.

compagnons d'armes, Hipponachos, Daphonos, assistent à la scène. Plusieurs chevaux sont nommés par leur nom (Korax, Kianis, Xanthos). C'est un tableau très pittoresque.



348. — Amphiaraos partant pour le siège de Thèbes. *Monumenti*, t. X, pl. IV-V.

C'est une scène du même genre qui est représentée sur un autre cratère qui provient également de Caeré. Amphiaraos, victime d'un serment qui le lie, a été forcé par la trahison de sa femme Ériphylé de s'enrôler dans cette expédition contre Thèbes d'où il sait qu'il ne reviendra pas. Il s'élance sur son char; mais il retourne la tête, par un mouvement de tristesse et de colère, vers le groupe que forment derrière lui ses enfants et l'épouse infidèle. Celle-ci, pour que le spectateur la reconnaisse à première vue, tient à la main le collier de perles, prix de sa perfidie. Un adolescent nu et deux jeunes filles tendent vers le héros des mains suppliantes. Derrière ce groupe, une troisième femme, qui fait le même geste, porte sur son épaule un tout jeune enfant. Ce doit être la nourrice; par plus d'une tragédie attique, on sait quel rôle jouait dans la famille cette servante mêlée à toutes ses joies et à toutes ses douleurs. A toutes ces attitudes, on devine que, si Amphia-

raos, au moment de partir, ne plonge pas dans le cœur d'Ériphyle l'épée qu'il tient à la main, c'est qu'il cède aux prières de ses enfants. Devant le char, une femme qui tend au cocher Baton la coupe d'adieu, et deux serviteurs. L'un d'eux est debout et le mouvement de sa main droite levée indique l'attention qu'il prête à la scène. L'autre est assis, la tête penchée; il porte la main droite à son front. C'est une pose que l'on connaît par plus d'un monument de la peinture et de la sculpture. Elle est l'expression d'une profonde douleur. Dans les vides que laissent entre elles les figures, différents animaux, un oiseau, un serpent, un lézard, un lièvre, un hérisson, une chouette. Ces accessoires ne servent là qu'à meubler le champ. Au fond se dresse le palais qu'Amphiaraos quitte pour n'y plus rentrer (fig. 348). De l'autre côté du vase, l'image des jeux célébrés à Iolcos, aux funérailles de Pélias[1] (fig. 349, 350, 351).

On sait par Pausanias que ces deux scènes étaient rapprochées, de la même manière, sur le coffre de Kypsélos[2]. La description que Pausanias donne de la scène du départ pourrait presque s'appliquer au tableau de notre vase. Même indication de la maison (πρὸ οἰκίας); même nom du cocher; même groupement des personnages; même mouvement prêté à Amphiaraos. Ou le peintre a copié l'un des compartiments du coffre, ou lui et le céramiste se sont inspirés d'un même modèle, quelque grande fresque visible à Corinthe. Pour la scène des jeux, la correspondance est moins exacte. Sur le coffre, le ciseleur avait figuré les cinq concours dont l'ensemble constituait le *pentathle*. Ici, le peintre, disposant d'un moindre espace, n'a représenté que la lutte et la course des chars; mais cinq des noms de personnages que cite Pausanias se retrouvent dans les inscriptions du vase. Il n'y a donc là non plus rien qui exclue l'hypothèse d'un emprunt partiel fait au décor du coffre ou tout au moins d'un recours à une source commune[3].

Dans ces deux vases les personnages ne sont plus plantés, comme sur les vases plus anciens, comme encore dans le repas chez Eurytion

1. *Annali dell' Instituto*, 1874, p. 82-110. *Monumenti*, t. X, pl. IV-V.

2. PAUSANIAS, V, XII, 4.

3. Comme exemples d'épisodes qui paraissent avoir plus rarement tenté les peintres, on peut citer celui de la douleur d'Achille qui, après la mort de Patrocle, reçoit les consolations de sa mère, sur une œnochoé trouvée à Corinthe et, sur un aryballe découvert en Étrurie, celui de la bataille qui s'engage autour du fameux cheval de bois, quand les Grecs qui y étaient cachés sortent de ses flancs pour se répandre dans la ville surprise (Froehner, *Trojanische Vasenbilder*, dans *Iahrbuch*, 1892, p. 25-31, pl. I et II).

(fig. 345), tous les uns derrière les autres, tous dans un même plan. Le peintre n'est pas embarrassé pour ménager plusieurs plans dans son tableau. Ainsi, dans celui du départ d'Amphiaraos, il y a, au fond, la maison avec son entablement dorique. Entre celle-ci et les figures du premier plan, une femme dont le corps est en partie caché par les chevaux attelés au char. Dans la scène du départ d'Hector, il y a encore plus de ces figures de seconde ligne, figures dont le buste et la tête se montrent par-dessus la croupe des chevaux ou les larges boucliers dont se couvrent les guerriers qui occupent le devant du tableau. A ce tableau, l'artiste a voulu donner de la profondeur. Il a tenu à faire voir, les uns derrière les autres, dans la course qui se célèbre en l'honneur de Pélias, les corps des chevaux de chaque quadrige, leurs cous et leurs têtes dont il a diversifié le mouvement. Il y a là un essai de mise en perspective. Quelles que soient les incorrections qu'il serait aisé d'y relever, nous devons tenir compte au peintre de son intention et de son effort (fig. 349). Sous une des anses, en face des chars lancés à toute volée, sont représentés les trois vieillards qui doivent être les juges du



349. — La course des chars. *Monuments*, t. X, pl. IV-V.

concours, dont l'un, Acastos, est fils de Pélias, et un autre, Phérès, le père d'un gendre de Pélias. Le mouvement de ces trois personnages indique l'attention avec laquelle ils suivent la course dont ils sont témoins. Devant eux, un trépied fait allusion aux prix qu'ils vont distribuer (fig. 350).

Sous l'autre anse, deux lutteurs nus figurent un de ces concours du pentathle qui, d'après Pausanias, avaient été, dans la représentation de ces mêmes jeux, figurés tous les cinq sur le coffre de Kypsélos. L'un des lutteurs est Pélée. Pour marquer que le héros est tout jeune, le peintre ne lui a pas mis de barbe au menton. C'est au contraire un personnage barbu, Hippalkimos, un des Argonautes, que Pélée a pour adversaire. Entre les jambes des deux lutteurs, une élégante palmette et, dans le champ, un lézard (fig. 351).



350. — Les juges de la course. *Monumenti*, t. X, pl. IV V.

En dessous de la large bande que remplissent ces deux tableaux, règne une bande plus étroite, où le peintre a mis, d'un côté, des cavaliers en course et, de l'autre, des guerriers à pied qui luttent deux à deux. Là, point de noms inscrits auprès des personnages; c'est que ces images de cavaliers et de fantassins ne sont que du pur décor. Aussi ne donnons-nous que des extraits de ces deux tableaux (fig. 349 et 352). Pour achever de décrire l'aspect de ce vase dont l'ornementation est si riche, il ne reste plus qu'à signaler une tête de Gorgone peinte sur chacune des tablettes plates par lesquelles le haut de l'anse se relie au bord du vase.

Ce n'est pas seulement par ces superpositions de figures que le peintre témoigne du profit qu'il a tiré de ses modèles. Il y a, dans les peintures

de la plupart des cratères en question, une entente de la composition qui atteste plus clairement encore le progrès réalisé. Les figures ne s'y suivent plus une à une, comme dans ces processions d'animaux et de génies dont se parent les plus anciens vases de l'Ionie et de Corinthe. Elles n'y sont plus rapprochées deux à deux ou trois à trois, comme dans ces images de combats où nous avons reconnu les premiers essais d'un décor plus savant. Il n'y a pas ici, entre les parties opposées du tableau, une correspondance exacte qui n'irait pas sans quelque froideur; mais des personnages qui se font face, qui marchent en sens contraire, convergent vers un groupe central ou vers un point qui, dans la course de chars, est le trépied, prix de la victoire, placé devant les juges du concours. Cette disposition admet assez de liberté pour que l'on ait l'impression de la vie et de sa diversité; mais une certaine symétrie préside pourtant à toute l'ordonnance; elle donne à l'œuvre plastique l'unité que l'on chercherait en vain dans ces bas-reliefs de l'Assyrie et de la Perse qui ont un commencement, mais qui pourraient ne pas avoir de fin, tous les acteurs de la scène passant à la suite sous les yeux du spectateur. On sent ici, à ce parti pris tout nouveau dans l'art, la supériorité du génie grec.



354. — La lutte. *Monumenti*, t. X, pl. IV V.

Si, dans les tableaux de ses cratères, le céramiste corinthien s'est déshabitué de ces défilés monotones, il n'a pas su s'affranchir d'une autre servitude. Il est toujours resté fidèle, pour l'arrangement de son décor, à la division traditionnelle en zones superposées, hors dans les cas assez rares où il l'a remplacée par une sorte de cadre qui rappelle les métopes de la frise dorique. Ménagé au milieu de la panse, ce cadre ne peut admettre que des figures d'une assez faible hauteur. Celle-ci est encore plus limitée par le partage du champ en trois ou, comme dans les vases du style le plus avancé, en deux bandes parallèles. Sur celles mêmes de ces pièces qui ont les plus grandes dimensions, je ne trouve pas de personnages dont la taille dépasse 12 à

14 centimètres. Les figures sont ainsi condamnées à ne pas prendre l'importance qu'elles acquièrent là où, comme dans les amphores et les cratères attiques, elles se développent à l'aise dans tout le champ, du pied à l'épaule du vase. Le dessin ne peut donc avoir ici l'ampleur et la fermeté que le pinceau y mettra bientôt là où il disposera de plus



352. — Charge de cavaliers. *Monumenti*, t. X, pl. IV V.

larges espaces; dans les vases corinthiens, il reste toujours un peu sommaire. La musculature n'y est jamais indiquée avec vigueur. Les jambes et les bras sont parfois mollement attachés et presque grêles. Il n'y a pas ici, dans le tracé des corps et des membres, cette précision un peu sèche qui, à Athènes, jusque dans les vases archaïques, laisse deviner le plaisir que prenait le peintre à étudier et à rendre les inflexions de la forme vivante. Le céramiste corinthien est un artisan d'une rare habileté; mais il est moins artiste que ne le sont ses émules ioniens ou attiques. Il n'a pas renoncé assez résolument aux vieilles routines et ce qui, peut-être, l'a empêché de s'en dégager à temps, ainsi que l'ont fait ses rivaux, c'est qu'il n'a pas l'avantage de travailler, comme eux, dans un de ces milieux où le grand art, celui de sculpteurs inventifs et originaux, contribue, par les exemples qu'il donne, à éveiller et à cultiver le goût du plus humble des ouvriers que comptent à leur service les industries qui aspirent à charmer les yeux par des images tissées dans l'étoffe, coulées ou repoussées dans le métal, modelées dans l'argile ou semées par la brosse sur les flancs des vases qu'en tire le potier.



353. — Duels de guerriers à pied. *Monumenti*, t. X, pl. IV-V.

Nous avons insisté sur ces vases dont les sujets sont empruntés à l'épopée et nous avons pris l'un d'eux comme type. C'est qu'ils nous sont apparus comme les maîtresses œuvres des céramistes corinthiens, comme celles qui fournissaient le mieux les éléments d'une juste appréciation des qualités qu'ils avaient atteintes et des défauts dont ils n'avaient pas su se défaire ; mais ces thèmes ne sont pas les seuls sur lesquels ils se soient exercés à l'heure où leur art s'éleva à son apogée. Les peintres affectionnent aussi les scènes empruntées aux



354. — Scène de festin sur une hydrie. Louvre. Salle E, 620. Dessin de M. Eyrard.

événements de la vie privée. Un d'eux a figuré un cortège nuptial. Le mari, nommé Eurybatès, est debout sur un char, avec sa femme, qui écarte de sa main gauche le voile posé sur sa tête. Les époux sont entourés de leurs amis (φίλοι), qui poussent en leur honneur des exclamations bruyantes (ἰοί). Ce que ces artistes ont représenté d'ailleurs avec une prédilection très marquée, c'est ces festins où il devait être déployé beaucoup de luxe dans « l'opulente Corinthe » (ἐν ἀφνειῷ Κορίνθῳ) que célèbre Pindare[1]. Nous avons plusieurs de ces tableaux[2]. Dans celui qui a le plus d'ampleur et de détails curieux (fig. 354), il y a quatre lits juxtaposés, devant lesquels sont dressées de petites tables qui por-

1. Louvre. Salle E, 637. Vue d'ensemble dans Pottier, pl. L.
2. Louvre. Salle E, 623, 624, 629.

tent les boissons et les mets. Sur chaque lit un couple, un homme barbu et une femme à demi nue, une courtisane. Tous ces personnages ont en main des cornes à boire ou des phiales. Dans le champ, des accessoires suspendus au mur. Ce sont des cithares; un des convives se retourne pour saisir un de ces instruments. Ce sont aussi des armes, des casques. On a là une vue de l'intérieur d'une maison riche, dans la Corinthe de Périandre. On se rend compte du spectacle qu'y présentait la salle à manger, les jours de fête.

Les peintres qui se sont ainsi appliqués à rendre l'aspect des demeures nobles et des appartements somptueux, n'ont eu, et le contraste est curieux, aucun goût pour le paysage. Ils ne cherchent pas à localiser, par des détails pittoresques, les scènes qu'ils représentent. Nulle part, dans les tableaux mêmes qui se seraient le mieux prêtés à ce genre d'indications, ils n'ont essayé d'en offrir au moins une esquisse, d'en donner l'impression, comme l'ont fait volontiers les peintres ioniens[1]. Un poisson leur suffit à rappeler la mer et une branche la forêt. Un critique diligent affirme n'avoir rencontré dans toute la céramique corinthienne que trois arbres[2].

Un autre thème qui ne jouit pas d'une moindre faveur, c'est celui de la danse burlesque (*Kômos*) des compagnons de Dionysos. L'un des vases de cette catégorie attire l'attention par la variété des poses et par les déhanchements de reins qui les caractérisent chez tous ces personnages (fig. 305)[3]. Au milieu du tableau, un satyre qui, vu de face, fait le grand écart. A droite et à gauche de lui, d'autres satyres titubent, comme pris de vin, ou bondissent avec entrain, le corps projeté en avant ou renversé en arrière. Ailleurs on retrouve les mêmes mouvements chez les personnages dont la plupart n'ont pas la grande barbe qui caractérise les Satyres. Ce sont de joyeux convives qui se trémoussent après le festin (fig. 342).

On a là un exemple du parti qui a été pris pour le décor de quelques cratères. Il y en a où, comme ici, une teinte noire, posée sur la plus grande partie de la panse, encadre un champ clair réservé aux images. C'est ce que l'on appelle la disposition en métopes. Si elle ne se montre que par exception sur les cratères, elle est de règle dans une autre série, celle des amphores, des hydries et des œnochoés. Ramassés dans les tombes de Cæré, ces vases ne diffèrent pas des cra-

1. Voir plus haut, p. 569-560.
2. Willisch, p. 96.
3. Louvre. Salle E, 620.

tères seulement par leurs formes, qui ne se rencontrent guère parmi les monuments de la céramique qui ont été trouvés à Corinthe même ou dans les environs ; ils s'en distinguent encore par l'ensemble de leur aspect ; mais on ne saurait pourtant se dispenser de les porter, eux aussi, au compte de la fabrique corinthienne. C'est l'alphabet corinthien que l'on y reconnaît dans les inscriptions. On a là, selon toute apparence, les produits de quelque atelier qui aurait été fondé en Italie par des ouvriers venus de Corinthe ; ceux-ci auraient cherché le succès dans certaines innovations, dans des contrastes de tons, dans l'imprévu de maints ornements empruntés à des modèles étrangers.



355. — Amphore à métope. Cavalier en course. Louvre. Pottier, *Vases antiques*, pl. LI

On ne saurait citer un exemple plus significatif des vases à métope que l'amphore dont nous reproduisons une des faces, celle où est représenté un cavalier en course, Polydos (fig. 355). Sur l'autre face de l'amphore, deux bustes, l'un de femme, en blanc, et l'autre d'homme barbu, en noir. C'est peut-être Dionysos et Coré que l'on a voulu figurer.

On notera ici l'un des traits qui font l'originalité des vases de cette série. Les retouches blanches y jouent un rôle plus important que dans les autres ouvrages des ateliers corinthiens. Le peintre ne les emploie pas seulement pour distinguer les chairs des femmes de celles des hommes. Voyez l'amphore qui représente Tydée prêt à frapper de son épée son épouse infidèle, Ismène (fig. 356). Le même blanc a servi pour le torse nu d'Ismène et pour le corps de l'amant, Péréclyménos, qui s'enfuit sans avoir eu le temps de reprendre ses vêtements. Il y a aussi beaucoup de blanc dans la peinture de l'hydrie sur laquelle sont figurées les funérailles d'Achille que pleurent les Néréides ; toutes les femmes ont le visage et les bras blancs (Pl. XXII [2]). Il en est de même dans le décor d'une œnochoé, décor qui

1. Pottier, *Vases antiques*, Pl. LI, 645.
2. Louvre. Salle E, 643. Publiée par Conze, *Annali*, 1864, pl. OP.

mérite aussi d'être signalé pour la hardiesse du parti que l'artiste y a pris (fig. 357)[1]. Il y a mis un char à quatre chevaux vu de face et monté par le cocher Aniochidas et le guerrier Laoptolémos. Les deux chevaux blancs du centre inclinent symétriquement leurs têtes l'un vers l'autre. Les deux chevaux de volée, noirs avec des crinières blanches, penchent la tête vers le dehors.

Une hydrie représente le départ d'Hector pour la bataille (fig. 358)[2]. Elle est curieuse surtout par le détail et le caractère de son ornementation. Les postes et les quadrillés blancs qui encadrent le tableau n'appartien-



356. — Amphore. Tydée frappant Isménè. Louvre. Salle E, 640. Dessin de Mlle Evrard.

nent pas au répertoire ordinaire des peintres corinthiens. Il y a aussi, s'enlevant en blanc sur le fond noir, de grandes volutes et des fleurs de lotus qui, par la liberté de leur allure, rappellent le faire des ornemanistes ioniens (fig. 310). Ce serait à douter de l'origine du vase, si, dans le nom d'Hector, on ne retrouvait une des lettres qui sont propres à l'alphabet de Corinthe.

Ce n'est pas seulement par l'importance et par l'intérêt des thèmes qui y sont figurés que se distinguent de leurs devanciers les vases qui représentent le dernier effort de la poterie corinthienne. La technique aussi s'est perfectionnée. Le potier, à cette époque, ne se contente plus,

1. Louvre. Salle E, 648.
2. Louvre. Salle E, 642.

pour le champ sur lequel se profileront ses personnages, de la teinte pâle que son argile prenait en passant par le four. Sous l'influence de ces modèles ioniens et attiques dont il rencontre partout la concurrence, il entreprend de donner à ses vases une couleur plus foncée et plus chaude ; il cherche des tons qui se rapprochent du rouge ou du jaune orangé (Pl. XXII). Ce résultat, il l'obtient soit en se servant d'une argile rougeâtre analogue à celle des ateliers attiques[1], soit en enduisant partiellement la surface du vase d'un engobe jaunâtre[2]. Il y a même quelques vases, en très petit nombre, où le champ a été recouvert d'un engobe blanc[3]. Enfin, ce qui contribue encore à diversifier l'aspect des vases corinthiens de ce temps, c'est que l'usage de peindre en noir la silhouette entière du personnage nu souffre des exceptions. Dans les figures de plus d'un tableau, les visages et les cous sont peints en rouge[4].



357. — Œnochoé. Cocher et guerrier sur un char. Louvre. Salle E. 648. Dessin de Mlle Evrard.

S'il est des monuments qui permettent d'apprécier à sa juste valeur l'habileté professionnelle et la sûreté de main que le peintre céramiste avait acquises, à Corinthe, dans cette dernière période du développement de son art, c'est la série de ces petits vases à parfums, en général des flacons ovoïdes, dont les peintures ont été comparées, pour la finesse de leur exécution, aux miniatures de nos manuscrits du Moyen âge et de la Renaissance. Comme décor, des ornements variés, des frises d'animaux et de personnages.

1. Louvre. Salle E, 621-626.
2. Louvre. Salle E, 640-651.
3. Louvre. Salle E, 565.
4. Louvre. Salle E, 635, 642.

Les traits incisés, qui complètent ici le travail du pinceau, et les touches d'engobe rouge suffiraient à dater ces ouvrages que l'on n'avait pas su, tout d'abord, distinguer des *protocorinthiens*, avec lesquels ils n'ont d'autre rapport que l'ensemble de la forme, d'une forme commandée par la destination même du vase [1].



358. — Hydrie. Départ d'Hector pour la bataille. Pottier, *Vases antiques*. Louvre, Salle E, 642.

Nous avons déjà cité et reproduit un vase de ce genre que l'on dit être fait de l'argile corinthienne, celui qui est connu sous le nom de *lécythe Macmillan* (fig. 270 et 271); mais, pour toutes les traces d'ionisme que nous y avons relevées, nous avons cru pouvoir le rapprocher des ouvrages de la céramique ionienne avancée.



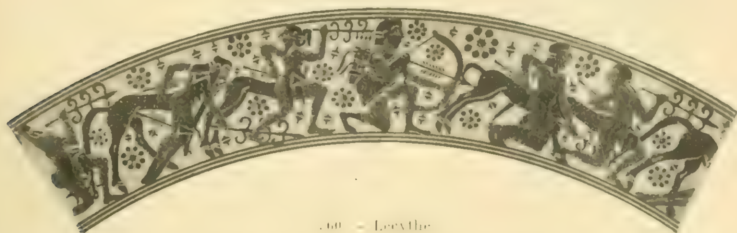
359. — Lécythe. Vue d'ensemble. *Arch. Zeitung*, 1883, pl. X.

Il n'y a, au contraire, aucune raison de contester à la fabrique de Corinthe le mérite d'avoir produit un joli lécythe du musée de Berlin qui a été trouvé, assure-t-on, à Corinthe [2] (fig. 359). L'abondance des rosaces semées dans le champ est d'ailleurs un indice d'origine corinthienne. Le décor de ce lécythe a été exécuté avec un soin très minutieux par

1. Cette confusion a été signalée dans un intéressant article d'un ancien membre de l'École d'Athènes, Louis Couve, dont la mort prématurée a été une perte pour les études de céramograpbie, où il avait déjà fait preuve d'une rare compétence (*Un lécythe inédit du Musée du Louvre*, dans *Revue archéologique*, 1898[1], p. 213-234).

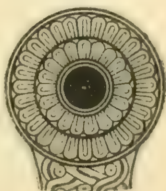
2. Furtwængler, *Kentaurenkampf und Lœwenjagd auf zwei archaischen Lekythen* (*Arch. Zeitung*, 1883, p. 154-162, pl. x).

un ouvrier très adroit, qui a tenu à ne laisser sans ornement aucune des surfaces du vase. Sur le rebord plat de l'embouchure, tout autour de l'orifice du goulot, il a mis deux zones concentriques de folioles (fig. 361) et, sur l'épaule, un lacis de fleurs de lotus et de palmettes, que relient des cordelettes dont on voit les enroulements et les nœuds (fig. 362).



360. — Lécythe.
Tableau de la panse. Héraclès et les Centaures.

Sur la plaque qui forme le revers de l'anse, c'est une tresse qu'il a dessinée (fig. 363). Sur la panse est représenté Héraclès poursuivant de ses flèches la troupe des Centaures qui fuient devant lui (fig. 360). Sous ce tableau deux bandes superposées. Dans l'une, des ornements en forme de *sigmas* et, dans l'autre, des languettes rayonnantes qui partent du pied. L'ornement, avec ses entrelacs et ses fleurs de lotus, est d'une grande élégance. On peut encore citer, comme un ouvrage du même genre, un lécythe trouvé à Géla. Sur la panse, quatre couples de guerriers, dont chacun représente un de ces duels qui sont un des sujets favoris de cette peinture. Les figures, qui n'ont que 0m,021 de haut, ont été dessinées à la pointe sèche avec une netteté singulière. Il ne reste plus guère que cette esquisse au trait. La couleur a presque complètement disparu[1].



361. — Lécythe.
Rebord plat du goulot.

C'est plutôt un ouvrage de sculpture que le curieux vase du Louvre qui représente un satyre tenant devant lui et étreignant de ses deux bras, comme s'il cherchait à le soulever, pour y boire à pleines lèvres, un grand cratère de la forme des amphores à colonnettes (fig. 170)[2]. Il a été trouvé en Béotie; mais l'argile, d'un blanc jaunâtre tirant sur

1. Paolo Orsi, *Gela*, fig. 116.

2. Pottier, *Le satyre buveur, vase à surprise du Musée du Louvre* (*Bull. corr. hell.*, 1896, p. 224-235, pl. XIX et XX).

le verdâtre, est celle même des plaques de *Pendéskouphia* et la polychromie à trois tons, noir qui a jauni, rouge violacé et blanc, est celle de la céramique corinthienne. Cette céramique offre aussi des exemples de tous les ornements qui se rencontrent ici, de la tresse qui règne autour du socle, des languettes qui entourent le pied du vase, des spirales et du damier qui en contournent les bords. Sur la panse du cratère, il y a une frise de petits cavaliers dont chacun tient en laisse un second cheval; or c'est là un des motifs que les peintres de Corinthe ont le plus souvent répété. Au revers, contre le ventre du satyre, on aperçoit sur le vase les restes d'un motif aujourd'hui en grande partie disparu, mais où l'on reconnaît le groupe de deux lions dressés l'un contre l'autre, ce groupe héraldique dont la donnée remonte jusqu'à la célèbre porte de Mycènes. Ce même sujet est figuré sous l'anse d'un cratère corinthien du Louvre[1]. Quant au type même du satyre, avec ses longs cheveux, son ventre rebondi et le déchaînement de sa joie sensuelle, nous avons vu quelle place les artistes corinthiens aiment à lui faire dans le décor de leurs cratères.



362. — Lecythe. Décor de l'épaule.



363. — Lecythe. Revers de l'anse.

En même temps qu'elle plaisait à l'œil par l'originalité de sa composition, cette pièce était une amusette, une boîte à surprise. Un mécanisme très simple, fondé sur le jeu de la pression atmosphérique, amenait le vin versé dans le cratère à remonter et à disparaître en partie dans le corps du satyre, dès que se levaient les doigts jusqu'alors posés sur les deux trous d'évent qui avaient été ménagés sur la tête et dans le dos de la figure[2]. Le satyre semblait ainsi absorber, d'une gorgée, ce liquide dont il n'arrivait jamais à se rassasier. Ce

1. Salle E, 628.

2. Voir plus haut, p. 318, et la figure 3 de l'article de Pottier avec l'explication qui l'accompagne.

petit tour, facile à pratiquer, devait, dans un repas, divertir les convives. Les ateliers de Corinthe fournissaient alors à toute la Grèce des objets de luxe, riches tentures, meubles avec appliques et incrustations de métal et d'ivoire, miroirs ornés de reliefs et de gravures au trait. Un Béotien, de passage dans l'industrieuse cité, a pu y acquérir et en rapporter, comme souvenir, ce jouet auquel il tenait assez pour avoir gravé son nom, Pholodon, sur le bras droit du satyre (Φολόδονός εἰμι)[1].

De Corinthe provient aussi une boîte richement décorée, sur la panse par une frise d'animaux et à l'épaule d'une scène qui représente une procession de fête; mais ce qui en fait l'originalité, c'est que la panse est reliée avec la bordure de l'orifice par trois bustes féminins en ronde-bosse (fig. 318)[2].

Les exemples ci-dessus allégués suffisent à prouver que les potiers de Corinthe, pour piquer la curiosité de leur clientèle, lui ont parfois offert des échantillons très soignés de ces ouvrages mixtes qui tiennent à la fois de la statuette et du vase proprement dit; mais ils ne paraissent pas avoir aussi souvent pratiqué cette sorte de travail que l'avaient fait et que le feront d'autres céramistes, ceux de Cypre par exemple et ceux d'Athènes. Il n'existe pas de *rythons* où l'on reconnaisse la marque de la fabrique corinthienne. En tout cas, lorsqu'ils se sont essayés dans ce genre, ils y ont porté une sûreté de main et une verve dont témoigne l'image du satyre buveur. Cette maîtrise ne saurait nous surprendre. N'était-ce pas aux Corinthiens que la tradition attribuait le mérite d'avoir inventé l'art de modeler l'argile humide, d'en tirer des bas-reliefs qui conservassent le souvenir des traits d'une personne aimée et ceux qui décoraient les tuiles frontales du faîte des temples[3]?

En étudiant les origines de la céramique corinthienne, nous avons dit combien l'influence des modèles orientaux en avait marqué à son empreinte les plus anciens ouvrages; mais, parmi les motifs d'ornement et les thèmes dont l'emploi caractérise les produits de cette industrie,

1. Les lettres de ce *graffito* n'appartiennent pas à l'alphabet corinthien.

2. Sur ces vases en forme de figurine dont deux, assure-t-on, auraient été trouvés à Corinthe, voir encore :

Collection Eugène Piot. Antiquités (in-4°, 1890), n[os] 109, 112 et 113. Wallisch (p. 104) cite quelques autres exemples de ces vases à reliefs. On en trouvera d'autres encore figurés dans *American journal of archæology*, 1906, p. 420. J'y relève les types suivants : un hibou, une tête casquée, un satyre buvant, une tête de femme, un bélier.

3. Pline, *H. N.* xxxv, 151.

nous n'en avons pas trouvé à signaler qui paraissent avoir été suggérés au décorateur de Corinthe par des relations qu'il aurait entretenues avec l'Égypte et par l'admiration que lui auraient inspirée ses monuments. Sans doute, le sphinx figure souvent dans les frises d'animaux et de démons qu'il enroule au flanc de ses vases; mais, quand il use de ce type, le sphinx avait depuis longtemps perdu sa nationalité. Plus ou moins transformé, il était entré dans le répertoire courant des artistes de l'Asie. Il en était de même du lotus des marais égyptiens, de sa feuille, de ses boutons et de ses fleurs. Rien ne se rencontre ici qui semble avoir été l'objet d'un emprunt direct fait à l'Égypte. C'est par un de ces emprunts que nous avons expliqué un des procédés ordinaires des peintres ioniens, l'habitude qu'ils avaient de distinguer, par une couleur plus claire, les chairs des femmes de celles des hommes, à l'exemple des peintres égyptiens. Or il est très rare que les peintres de Corinthe marquent ainsi cette différence. Nous n'avons pas eu à mentionner un seul vase corinthien qui, comme l'hydrie où est figuré le meurtre de Busiris, comme les coupes où paraissent Arcésilas et la nymphe Kyréné, offrent au spectateur la vision de l'Afrique, de ses divers types ethniques, de sa faune et de sa flore locales. Les nègres, que le peintre ionien aime à représenter avec leurs cheveux crépus et leur nez épaté, ne se montrent guère dans les peintures corinthiennes. L'Orient dont s'inspirent les auteurs de ces tableaux, c'est ce que l'on peut appeler l'Orient banal, c'est le répertoire composite que les artisans de Tyr et de Sidon se sont créé par les besoins de leur industrie, en mêlant indifféremment des motifs pris à l'Égypte et à la Chaldée; c'est celui que la pacotille phénicienne a répandu et vulgarisé chez tous les riverains de la Méditerranée. Pour subvenir aux exigences de leur propre luxe et pour répondre à celles de leurs clients, les Corinthiens étaient restés en rapport avec les Phéniciens, ces premiers fondateurs de leur ville; mais ils avaient laissé aux Ioniens le monopole du commerce de l'Égypte; ils n'eurent point de comptoirs aux bouches du Delta. C'était vers l'Adriatique, le détroit de Sicile et la mer Tyrrhénienne que cinglaient leurs navires; les grands acheteurs de leurs poteries peintes, c'étaient les Italiens; c'étaient surtout les Étrusques.

Nous ne croyons pas qu'aucun des vases à scènes figurées puisse être antérieur aux dernières années du septième siècle et c'est au cours du sixième siècle que la plupart d'entre eux doivent avoir été fabriqués. Ils portent la marque du goût de ce temps, où d'ailleurs Corinthe dut

aux talents de Kypsélos et de Périandre le privilège d'occuper en Grèce une situation hors ligne. C'est sous ces deux princes (629-585) qu'elle atteint son plus haut degré de puissance politique et d'expansion commerciale; c'est donc alors que ses fabricants, assurés de trouver un placement avantageux des pièces les plus soignées et les plus chères qu'ils sauraient manier, ont dû faire les derniers efforts pour se surpasser eux-mêmes et pour donner toute leur mesure.

Il est tels faits, rapportés par les historiens ou constatés par les archéologues, qui confirment indirectement la date proposée, par le rapport qu'ils établissent entre le règne de ces princes et certains monuments de la céramique corinthienne. On a dit comment, par le choix du thème, par la disposition des personnages et par les noms qui leur étaient donnés, quelques-unes de ces peintures semblaient presque être des copies des bas-reliefs qui décoraient le fameux coffre de Kypsélos[1]! Or c'est sous Kypsélos ou au plus tard sous Périandre que fut ciselé, pour être consacré à Olympie, le meuble de luxe qui devait rappeler à tous les Grecs l'aventure du fondateur de la dynastie, miraculeusement préservé de la mort par la protection des dieux. Nous avons vu aussi quelle place tiennent dans le répertoire du peintre corinthien les scènes empruntées aux mythes bacchiques et celles qui représentent des bacchanales[2]. Or nous savons par Hérodote que Périandre avait appelé à sa cour le poète musicien Arion de Lesbos et l'y avait gardé longtemps[3]. C'était à Corinthe que celui-ci avait créé le *dithyrambe*, sorte d'oratorio qui s'exécutait à grand orchestre. N'est-on pas en droit de supposer que la splendeur des fêtes ainsi célébrées par le prince en l'honneur de Bacchus dut beaucoup contribuer à mettre à la mode ces thèmes bacchiques, à suggérer aux peintres l'idée de les répéter sur beaucoup de leurs vases?

Après la chute de Kypsélos, il se produisit des crises intérieures qui compromirent l'autorité de Corinthe sur ses colonies et aidèrent la plus importante de toutes, Corcyre, à conquérir une pleine indépendance; mais l'industrie corinthienne était alors trop bien lancée, elle était en possession d'une clientèle trop attachée à ses habitudes pour que ces agitations risquassent de porter à son activité une sérieuse atteinte, d'autant plus que les événements dont la Grèce asiatique était alors le théâtre la débarrassaient d'une concurrence redoutable, de

1. Voir plus haut, p. 638.
2. *Ibidem*, p. 643-644.
3. HÉRODOTE, I. 23-24.

celle des potiers ioniens. Les Perses avaient conquis l'Ionie; celle des villes ioniennes qui avait entretenu avec l'Occident le commerce le plus prospère, Phocée, avait été abandonnée par ses habitants. Dans ces conditions, si l'apport des vases ioniens sur les marchés de l'Italie n'avait pas cessé complètement après 550, il avait dû sensiblement se ralentir. La place restait libre pour la fabrique corinthienne.

Il y avait bien Athènes où, dans le dernier quart du siècle, l'art du céramiste, profitant des modèles que lui offraient, sous les Pisistratides, la sculpture et la peinture d'histoire, faisait de rapides progrès et créait un type nouveau, celui des vases à figures rouges; mais Athènes n'avait alors ni marine de guerre ni marine de commerce. Elle ne disposait que d'une grève d'échouage, celle de Phalère. Si les vases de ses potiers commençaient, dès lors, à être appréciés en Étrurie, ce devait être par l'intermédiaire des armateurs de Corinthe qu'ils y parvenaient et ceux-ci, tout en tirant là de beaux bénéfices du rôle de commissionnaires, devaient toujours, dans leurs envois, réserver la plus large part aux produits de leurs propres ateliers. Jusque vers l'an 500, la concurrence des fabricants attiques ne les gênait et ne les inquiétait pas. Ce qui le prouve, c'est les sentiments amicaux qu'ils nourrissent alors à l'endroit d'Athènes; vers 505, ils lui prêtent le secours de leurs trirèmes dans la guerre qu'elle soutient contre Égine et ils s'opposent au projet que Sparte avait conçu de former contre Athènes une ligue de tout le Péloponèse. En dix ans, entre la première et la seconde guerre médique, changement à vue. Miltiade, Aristide et Thémistocle ont doté Athènes d'un port magnifique, le Pirée, et d'une flotte de combat. Cette flotte triomphe à Salamine et à Mycale, pendant que les hoplites athéniens battent les Perses à Mycale. Comme il arrive toujours en pareil cas, l'essor industriel et commercial suit les victoires des marins et des soldats. Sous la protection des escadres qui sortent du Pirée, les navires de charge partent dans toutes les directions, pour aller porter partout les produits des ateliers d'Athènes, recommandés par le prestige dont jouit la cité qui semble appelée à régner sur le monde grec, recherchés pour le goût hardi et neuf dont ils portent l'empreinte. Corinthe, sur ce terrain, a perdu la partie. Ses fabricants se découragent; ils n'essayent pas de lutter. L'échec ainsi subi et l'appauvrissement qui en résultent expliquent la haine que les Corinthiens témoignent à Athènes pendant tout le cours du cinquième siècle. Ils sont l'âme de tous les complots qui s'ourdissent contre sa puissance grandissante; ils excitent, ils poussent contre elle Sparte,

toujours indécise, toujours lente à entreprendre, et c'est à Corinthe que se tient le congrès dans lequel est décidée cette guerre dite du Péloponèse où devait sombrer la fortune d'Athènes.

D'après ce que nous savons ainsi des relations d'Athènes et de Corinthe, ce serait au cours des trente ou quarante premières années du cinquième siècle que les Athéniens auraient, à l'étranger, supplanté les Corinthiens comme fabricants et exportateurs de vases peints; c'est alors, en effet, que les Corinthiens se déclarent les ennemis irréconciliables d'Athènes. L'étude des vases confirme les inductions que l'on peut tirer de l'histoire. L'industrie corinthienne n'a pas su se renouveler, quand a sonné, au cinquième siècle, l'heure des progrès décisifs; elle n'a pas su suivre le mouvement par lequel les arts majeurs vont alors traduire, en formes parfaites, les plus hautes conceptions de la pensée grecque. Pour se mettre au pas, elle n'a point eu l'utile, la nécessaire stimulation que recevaient ailleurs les plus humbles artisans, lorsqu'ils voyaient se créer sous leurs yeux l'œuvre des maîtres de la sculpture et de la peinture. Elle s'est donc attardée à des pratiques qui ont tourné à la routine. Lorsque, à Athènes, vers la fin du sixième siècle, les figures rouges ont commencé de se substituer, sur les vases peints, aux figures noires, les potiers de Corinthe n'ont pas fait l'effort de s'initier aux procédés de cette technique nouvelle. On ne possède pas un seul vase à figures rouges qui porte des inscriptions en caractères corinthiens ou auquel même on puisse être tenté d'attribuer une origine corinthienne en raison de sa forme, de la disposition du décor et du choix des motifs[1]. Il a bien été trouvé, à Corinthe, des vases à figures rouges; mais tous, par leur style et par les inscriptions qui s'y lisent, annoncent une provenance attique; il y en a même qui sont signés de fabricants athéniens[2]. C'était à Athènes que faisaient leurs commandes, au cinquième siècle, les Corinthiens qui voulaient orner leurs demeures de vases décorés à la mode du jour. Tous les vases où l'on est fondé à recon-

1. Nous ne savons pas au juste quand, à Corinthe et dans ses colonies, on renonça à ce que nous avons appelé l'alphabet corinthien, à l'emploi des caractères qui le distinguaient. Toujours est-il que, dès la première moitié du cinquième siècle, à Syracuse comme à Corinthe, on se sert, dans les documents officiels, d'un alphabet qui ne présente plus aucune étrangeté, qui est dérivé de l'alphabet ionien. C'est ce dont témoignent, pour Syracuse, la dédicace d'un casque de bronze par Hiéron après sa victoire sur les Étrusques en 474 (Roehl, *Inscr. gr. ant.* 16) et, pour Corinthe, les restes de l'inscription qu'elle avait placée à Olympie après la victoire remportée sur Athènes, en 457 (Roehl, *ibid.* *Add.* 26, a).

2. Wilisch, p. 153.

naître des ouvrages issus des ateliers de Corinthe sont à figures sombres sur fond clair; tous portent la marque plus ou moins sensible des conventions et des gaucheries de l'archaïsme.

Dans ces conditions, il est aisé de deviner comment les choses se passèrent. Endormis par la longue durée de leur succès, confiants dans les hauts prix qu'atteignait leur marchandise, les potiers de Corinthe ne s'étaient pas tenus au courant. Ils n'avaient pas pris la peine de changer à temps leur outillage, leurs patrons, leurs méthodes de décor. Ils furent surpris par la soudaineté de la révolution du goût qui s'opéra chez leurs clients habituels, quand des navires athéniens vinrent apporter aux Siciliens et aux Italiotes les vases des Euphronios, de Brygos et des Douris. Mal préparés à la lutte, ils n'essayèrent pas de la soutenir. Les modèles démodés qu'ils s'obstinèrent à offrir ne trouvèrent plus d'acheteurs. Ils se résignèrent donc à ne plus user de leur excellente argile que pour fabriquer une poterie commune, qui n'avait que des débouchés restreints. Ce fut, du jour au lendemain, l'effondrement de toute une industrie; mais celui-ci ne put manquer de laisser dans le cœur des citoyens de Corinthe d'amers ressentiments contre les rivaux qui étaient les auteurs de cette ruine subite.

Tout donne donc à penser que la fabrication des vases peints dut cesser à Corinthe entre 480 et 460, au moment où les céramistes attiques produisaient leurs plus beaux ouvrages. Peut-être, après cette date, dans certains de ces ateliers qui avaient été jadis fondés en Étrurie par des émigrants de la mère patrie, la tradition du décor corinthien se continua-t-elle encore pendant quelques années, obscurcie et altérée par l'influence du milieu provincial pour lequel travaillaient ces ouvriers; mais ce n'est là que la prolongation sans conséquence d'un mouvement d'art qui était arrivé à son terme. La céramique corinthienne avait vécu. Son règne était clos quand commençait, pour se poursuivre avec éclat pendant près de deux siècles, celui de la céramique d'Athènes.

§ 5. — LES CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA CÉRAMIQUE CORINTHIENNE

Nous avons fait passer sous les yeux du lecteur les variétés principales de la céramique corinthienne. Si, au terme de cette étude, l'historien essaye de définir les impressions qu'il en garde, voici ce qui paraît se dégager de l'examen auquel ont été soumis les produits de

cette fabrique et ceux des succursales qu'elle a fondées en terre italienne.

Ce qui caractérise surtout cette céramique, c'est sa fécondité prodigieuse, mise au service d'un commerce d'exportation qui, pendant deux siècles au moins, ne connut pas une heure de ralentissement. Lors de ses débuts, elle n'a qu'un souci, fournir aux marchands de parfums, par milliers, des récipients dont la forme soit appropriée à leur destination et qui, par la singularité de leur décor, attestent leur provenance et attirent l'œil de l'acheteur. Peu à peu, à mesure que progresseront les arts majeurs dont elle s'inspire, elle recherchera davantage l'élégance des formes et celle de l'ornement; elle se préoccupera de diversifier et d'animer son décor en le composant d'images où revivront tous ces charmants mythes de l'épopée dont s'enchantait alors l'esprit grec et qui piquaient aussi la curiosité des barbares plus ou moins teintés d'hellénisme. Pourtant, alors même, quand sa technique est le plus savante, elle se ressent encore de ses origines toutes industrielles. Elle a trop produit pour avoir porté d'ordinaire dans ses créations, dans celles mêmes où elle paraît s'être le plus appliquée, ce soin scrupuleux du détail et ce sentiment du beau qui, sans sortir même de l'âge archaïque, font de certains vases ioniens et de nombreux vases attiques des œuvres d'art parfaites en leur genre. Ces qualités d'exécution serrée et de finesse nerveuse, on ne les trouve guère que dans quelques-uns de ces petits vases à propos desquels nous avons prononcé le mot de miniatures (fig. 359). Dans les grandes pièces, le dessin de l'ornement est souvent un peu lâche; celui des figures manque presque toujours d'accent.

C'est la vive intelligence et l'amour passionné des beautés de la forme vivante qui feront la supériorité de la céramique athénienne. Celle-ci, toute à cette étude, ne demandera pas ses effets à la variété des couleurs; c'est à titre exceptionnel qu'elle y cherchera un agrément pour deux catégories de vases qui, dans l'ensemble de sa production totale, ne jouent qu'un rôle secondaire, pour les lécythes funéraires et pour les coupes à fond blanc. Dans le reste de ses créations, elle se contentera d'une peinture monochrome qui est d'abord noire sur fond rouge, puis rouge sur fond noir. Tout au contraire, les peintres corinthiens se sont toujours complu à la diversité des tons. Bien avant l'heure où ils ont pu commencer à transcrire, dans les tableaux de leurs cratères, tout ou partie des compositions qui s'offraient à leurs regards dans les fresques des maîtres péloponésiens, ils s'étaient in-

spirés des tapisseries orientales et leur faire s'est toujours ressenti de l'influence que ces modèles exotiques avaient exercée sur leur goût. Leur décor est polychrome. Dans les vases de la dernière période, il comporte trois tons, le noir ou le brun, le violet, le blanc. Entre toutes les céramiques grecques, celle-ci est donc une des plus colorées, une de celles dont l'aspect étonnera le moins un œil qui, jusqu'alors, ne se serait arrêté que sur les céramiques de l'Extrême Orient ou sur nos céramiques occidentales modernes. Cependant, comparée à la céramique ionienne, elle reste un peu sombre. Elle n'a pas cette gaieté que donnent à certains vases de Rhodes et de Naucratis ces fonds d'un blanc crémeux sur lesquels se détachent sans dureté le noir des figures et le rouge pâle des retouches qui soulignent les détails.

La céramique de Corinthe ne peut donc rivaliser ni avec la céramique d'Athènes pour la noblesse et la fermeté du dessin, ni avec celle de l'Ionie pour le charme de la polychromie; mais elle n'en a pas moins un intérêt et une importance qui justifient l'attention que nous lui avons accordée. Par l'extrême diffusion de ses produits, elle a augmenté la popularité du vase peint grec et lui a procuré de nouveaux débouchés. Tandis que les Ioniens, dans les parages qu'ils fréquentaient, ne paraissent pas avoir réussi à répandre l'usage de ces vases chez les barbares avec lesquels ils commerçaient, chez les Égyptiens, les Phéniciens, les Lydiens, les Thraces, chez les tribus riveraines du Pont-Euxin, les Corinthiens ont su recruter des acheteurs pour cette marchandise parmi les Phéniciens de l'Occident, chez les Carthaginois; mais c'est surtout aux Étrusques des deux versants de l'Apennin qu'ils ont donné le goût de cette poterie. On s'est pris, en Toscane, d'un tel engouement pour ces vases que ceux-ci se retrouvent aujourd'hui en plus grand nombre et de plus belle qualité dans les tombes italiennes que dans les nécropoles de Corinthe et des pays circonvoisins. A placer ainsi les produits de leurs fours, les fabricants corinthiens firent de très gros bénéfices; mais, ce qui relève leur rôle, c'est qu'ils n'ont pas travaillé seulement pour eux-mêmes. En accoutumant les étrangers à ne savoir plus se passer du luxe de ces vases, ils ont frayé la voie aux céramistes des ateliers ioniens, puis à ceux d'Athènes, qui leur ont disputé les faveurs de cette opulente clientèle. Ils se sont ainsi préparé des concurrents qui ont fini par les chasser des marchés qu'ils avaient été les premiers à ouvrir. L'affaire a mal fini pour eux; mais l'initiative qu'ils avaient prise a tourné au profit du génie grec et en a favorisé l'expansion. Les maîtres artisans

d'Athènes n'auraient peut-être pas poussé aussi loin le soin de l'exécution, s'ils n'avaient pas eu la certitude de trouver preneur, au delà des mers, pour les plus parfaits et les plus chers des vases que créaient, dans les ateliers du Céramique, les efforts combinés des potiers les plus habiles et des peintres les plus renommés.

Si les céramistes corinthiens, lorsqu'ils élargissaient le champ où s'exercerait, outre leur propre activité, celle de leurs rivaux présents et futurs, ont fait œuvre vraiment utile, ils ont favorisé les progrès de leur art d'une façon plus directe et plus efficace, par maintes inventions dont il est juste de leur faire honneur. Ils ont créé, ils ont accrédité de nouveaux types, tels que l'*alabastre* et l'*aryballe*, si bien appropriés à l'usage auquel ils étaient destinés, que le *lécythe cotyliske*, avec son galbe très élégant, que certaines variétés de la *pyxis*, que ce *cratère* à *colonnettes* qui est comme l'esquisse de certaines formes auxquelles d'autres fabriques donneront plus tard une ampleur et une noblesse singulière. Il en est de même du décor, des divers procédés qui peuvent servir à en diversifier l'aspect et à en préciser le sens. Si les céramistes corinthiens n'ont pas été les premiers à pratiquer les traits incisés, c'est eux, on n'en saurait guère douter, qui ont donné l'exemple de faire concourir ces incisions à l'effet de la peinture. Ailleurs, on s'empressa de suivre cet exemple. Les céramistes attiques du sixième siècle apprirent à manier la pointe sèche et ceux du cinquième siècle s'en serviront, avec une sûre maîtrise, dans les plus belles de leurs peintures.

Autre innovation, qui n'a pas moins réussi. Le peintre corinthien a le premier, ce semble, pris l'habitude d'adjoindre à ses figures des inscriptions qui les définissent. Sur les vases du Dipylon, point de légendes. Il n'y en a pas davantage sur les plus soignés mêmes des vases qui représentent la production des ateliers ioniens, avant que ceux-ci eussent commencé de travailler pour l'exportation en Occident. A Camiros, nous n'en avons relevé qu'une seule, et encore se trouve-t-elle sur un plat dont l'origine ionienne a été contestée. Au contraire, à Corinthe, dès que l'on commence à mettre sur les vases de ces tableaux que les Grecs auraient appelés des tableaux d'histoire, on y voit apparaître, tout à la fois comme moyen d'information et comme élément de décoration, les légendes explicatives. Ces légendes étaient l'équivalent des titres que nous mettons maintenant au bas de nos estampes. En tout pays et de tout temps, ce qui a toujours intéressé, ce qui intéressera toujours le gros du public, en face d'une peinture,

c'est moins le talent du peintre que le sujet qu'il a traité. Les potiers attiques étaient trop intelligents pour ne pas comprendre les avantages de ces avances faites à la curiosité du client. La vente ne pourrait qu'y gagner.

Enfin, quoique ces questions de chronologie soient très difficiles à trancher, il est possible que les céramistes de Corinthe aient été les premiers à s'aviser de chercher dans les mythes épiques les thèmes ordinaires de leur décor, ces thèmes dont l'interprétation était facilitée par l'adjonction des légendes. L'idée de prendre ce parti leur aurait été suggérée par la vue des ouvrages de ces artistes corinthiens et sicyoniens auxquels Pline fait une si large part dans l'histoire de la naissance et des premiers progrès de la peinture monumentale. Étant donnée la place que tenait alors dans la vie de la société grecque cette poésie narrative, avec l'infinie variété des contes qu'elle s'ingéniait à multiplier, toute cette imagerie sur argile, mise par le bas prix de la matière et l'intensité de la production à la portée de toutes les bourses, ne pouvait manquer d'être très appréciée et très recherchée, dès qu'elle apparut sur les marchés de la Grèce et sur ceux du dehors. La vogue dont ne tardèrent pas à jouir les vases ainsi illustrés fut peut-être ce qui décida les potiers ioniens de Cyrène et les auteurs inconnus des hydries dites de Cæré ainsi que les potiers attiques contemporains de Pisistrate à adopter promptement ce genre de décor. Leur clientèle, les uns et les autres l'avaient senti, depuis qu'elle avait pris goût à la figuration de toutes ces aventures des dieux et des héros, risquait de dédaigner les vases où le pinceau se serait contenté de tracer des lignes et des formes qui viseraient seulement à amuser l'œil sans rappeler à la mémoire les épisodes et les personnages favoris des récits familiers.

L'industrie ou, pour mieux dire, l'art du vase peint avait donc fait, à Corinthe, des pas décisifs. N'est-ce point par la secrète et obscure conscience des services ainsi rendus que l'on peut rendre raison d'une autre nouveauté, de ces signatures d'artistes dont la céramique corinthienne nous a offert au moins deux exemples? Nous n'en avions pas rencontré une seule dans toute la suite des vases que nous avons attribués aux ateliers ioniens, même dans les séries qui paraissent les plus récentes. Il y a bien un très ancien vase, de provenance inconnue, que l'on a rapproché, pour le caractère de sa facture, des vases de Mélos, que d'autres attribuent à Argos et qui est peut-être attique, sur lequel on lit : Ἀριστόνοφος ἐποί(η)σε, terme qui peut ne viser

que l'atelier d'où le vase est sorti ; mais c'est bien la qualité de *peintres* que revendiquent, par l'emploi du verbe ἔγραψε, les Corinthiens Timonidas et Charès. Le premier, comme pour mieux se désigner à l'attention, prend même le soin d'ajouter à son nom celui de son père, Bias. Il y a là un indice qui a sa valeur. Si tous les peintres de vases ne signaient pas leurs œuvres, quelques-uns au moins réclamaient ce droit. Leur situation tendait à se relever. Ils ne se contenteraient pas toujours d'être les collaborateurs anonymes d'un fabricant quelconque. Quand ils pourraient ainsi se faire honneur de leur œuvre, des artistes de talent seraient plus disposés à s'engager dans cette voie. C'est ce dont témoigneront les nombreuses signatures de peintres que fournira la céramique d'Athènes. Là, certains vases qui datent de la première moitié du cinquième siècle ont même, à ce propos, suggéré une conjecture qui présente une certaine vraisemblance. Les procédés de facture y diffèrent, à quelques égards, de ceux dont usent d'ordinaire les peintres céramistes ; en les étudiant de très près, on a cru y reconnaître la main et la facture d'artistes qui auraient été accoutumés plutôt à pratiquer la fresque qu'à décorer l'argile[1]. Tentés par l'attrait d'un très fort salaire ou par le plaisir de s'essayer dans un nouveau genre de travail, ces artistes, des peintres d'histoire, comme nous dirions, auraient, à l'occasion, accepté de prêter leur concours à quelque potier en renom, pour l'exécution de pièces d'une importance exceptionnelle.

L'industrie corinthienne a donc bien mérité de l'art grec par son activité toujours en éveil, par son application soutenue à perfectionner son outillage, par les chemins qu'elle a ouverts au commerce des vases peints et par les exemples qu'elle a donnés ; mais elle n'a été qu'une ouvrière de la première heure. Comme ces esprits trop précoces dont la jeunesse trompe les espoirs que leur enfance avait donnés, elle se relâche de son effort, en pleine carrière ; elle subit ce que les naturalistes appellent un arrêt de développement.

Si l'on suit du regard une de ces bandes d'oiseaux migrateurs qui, lors des changements de saison, disposées en triangle, traversent l'espace au-dessus de nos têtes, on y voit, à intervalles presque réguliers, se produire un singulier mouvement. De temps en temps, un oiseau se détache de l'arrière-garde et va prendre la tête de la colonne pour assumer, à son tour, la charge de vaincre la résistance de l'air

1. FURTWAENGLER et REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei* (in-f°, Bruckmann), 1re série, *Texte*, p. 72. (Pl. XV).

et de conduire le vol vers le but lointain de son désir et de son élan. C'est ainsi que les choses se passèrent en Grèce et c'est ce qui explique la longue durée de l'évolution du génie grec, sa fécondité tant de fois séculaire et la prodigieuse variété de sa production sans cesse renouvelée. Là aussi, divers groupes se sont succédé dans la tâche et dans l'honneur de former l'avant-garde, de montrer et de frayer le chemin, de guider la marche à l'étoile. Après ces Achéens que l'on entrevoit à peine dans l'ombre de la préhistoire, ç'a été la brillante pléiade des villes ioniennes et éoliennes, qui, dans le domaine de la plastique aussi bien que dans celui des lettres, ont tout commencé, tout engagé. A côté d'elles et après elles, quand la main des Perses se fut abattue et appesantie sur l'Ionie, c'est Corinthe, dont l'esprit d'entreprise et la maîtrise industrielle achèvent de conquérir à l'hellénisme l'Occident barbare, Corinthe qui, par les progrès qu'elle fait faire au métier dans le travail de l'argile et du bronze comme dans celui des étoffes de luxe, prépare et assure, dans un prochain avenir, les réussites du grand art. Cet art vainqueur, qui se joue de la matière et la plie au rôle d'interprète docile de toutes ses pensées, c'est Athènes qui le personnifiera, qui en réalisera toutes les ambitions, jusqu'au jour où dans la Grèce démesurément agrandie par le coup de force d'Alexandre et par la fondation des royaumes macédoniens d'Asie et d'Afrique, elle deviendra une simple ville de province, une ville d'université ; mais alors viendront la remplacer, dans cette fonction de directrices et d'initiatrices, de créatrices d'idées et de formes nouvelles, d'autres cités, les unes toutes neuves, comme Alexandrie, les autres, comme Pergame, subitement élevées à la dignité de capitales. Dans cet Orient qu'elle a transformé, ce qui témoignera de la force vive que gardait encore, après tant de poussées de sève et tant de renaissances, l'âme de la race hellénique, ce sera la part qu'elle prendra, part considérable ou plutôt prépondérante, à l'élaboration du dogme chrétien dont le triomphe va fermer l'ère de la civilisation antique. C'est un honneur, pour Corinthe, que son nom ne puisse être oublié dans ce bref résumé de la plus belle des histoires, qu'il y figure, ne fût-ce qu'au second plan, entre celui des cités ioniennes et celui d'Athènes.

§ 6. — LES AUTRES VASES PÉLOPONÉSIENS. ARGOS, SICYONE, ÉGINE.

Nous avons dit quel développement l'industrie des vases peints avait commencé de prendre à Corinthe, sous les derniers Bacchiades, et quels progrès elle y avait réalisés, quelle importance elle y avait gardée jusqu'à la fin du sixième siècle et peut-être même un peu plus tard. L'industrie du vase peint concourut à illustrer Corinthe et devint une des sources principales de sa prospérité. Il semble, tant cette industrie a multiplié là ses produits et si nombreux sont les points où ceux-ci se rencontrent dans les fouilles, que Corinthe ait été, au cours de l'âge archaïque, la seule ville du Péloponèse où l'on ait su donner au vase d'argile une forme et un décor qui en fissent une œuvre d'art. C'est là, certainement, une illusion. Sans doute il n'y avait pas, alors, dans la péninsule, d'ateliers qui pussent rivaliser avec ceux de Corinthe ; mais il n'est vraiment pas admissible que, dans une contrée où la plus petite ville, perdue dans la montagne, avait, comme on le constate en lisant Pausanias, ses édifices publics décorés de peintures et de sculptures, les céramistes n'aient pas su, en dehors de Corinthe, façonner autre chose qu'une poterie monochrome et grossière, uniquement destinée aux usages de la vie domestique. Il a dû y avoir bien des fabriques locales où, pour subvenir aux besoins d'une clientèle restreinte, on s'essayait à décorer l'argile, en copiant plus ou moins adroitement les types de vases peints que les grands centres de l'art industriel avaient créés et mis à la mode ; mais ce que ces fabriques ont pu produire en Élide, en Arcadie, en Achaïe et en Messénie, nous ne le soupçonnons même pas. De quels modèles l'artisan s'y est-il inspiré? Quelle activité y a-t-il déployée? Je ne sais point d'indice qui permette de répondre à ces questions par des hypothèses plus ou moins spécieuses. C'est d'hier seulement que nous connaissons la fabrique laconienne[1].

Il n'en est pas tout à fait de même de Sicyone et d'Argos, dont le rôle, dans le mouvement d'art des écoles péloponésiennes, a été plus important même que celui de Corinthe. Le territoire de ces deux villes était contigu à celui de Corinthe. Pline, quand il esquisse l'histoire des commencements de la peinture, partage l'honneur des pre-

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 506-508.

miers progrès accomplis et des premiers ouvrages du pinceau qui aient été dignes de mémoire entre les artistes de Sicyone et ceux de Corinthe[1]. Butadès, qui passait pour avoir inventé les procédés du modelage de l'argile, était un Sicyonien établi à Corinthe[2]. Les relations d'Argos avec Corinthe ne peuvent pas avoir été moins étroites. Ce fut surtout la statuaire qui fit la gloire d'Argos; les fondeurs de Corinthe emprunterent aux sculpteurs argiens les types qu'ils vulgarisèrent dans les figures dont ils ornaient les meubles de luxe et les miroirs ouvrés qu'ils répandirent dans toute la Grèce.

C'est une observation faite par un épigraphiste qui permet de supposer que, sous ses princes Orthagorides, Sicyone, alors très florissante, eut des céramistes qui travaillèrent dans le même goût que leurs voisins de Corinthe et qui lancèrent sur le marché italien des vases que l'on a pris jusqu'ici pour des produits de la fabrique corinthienne[3]. A Olympie, sur maintes des pierres qui sont entrées dans la construction du *Trésor de Sicyone*[4], on a relevé des marques d'ouvrier faites de quelques lettres. Or, dans celles de ces marques qui paraissent les plus anciennes, on trouve l'*epsilon* figuré par le caractère ⧗. Celui-ci ne se rencontre pas dans l'alphabet corinthien, qui donne à cette même lettre la forme ϐ. Ce signe ⧗ serait donc là comme la marque de fabrique du potier sicyonien. Or, sur un cratère trouvé à Cæré et où est représentée la lutte d'Achille et de Memnon, dans le nom des deux héros inscrit sur l'argile, l'*epsilon* a la forme qui est propre à Sicyone[5]. Cette même lettre s'est retrouvée, à l'Héræon d'Argos, sur un fragment de vase[6]. Il n'y a point lieu d'être surpris que, dans une ville où la peinture d'histoire était cultivée par des artistes en renom, il y ait eu d'habiles peintres de vases. La chose n'a d'ailleurs qu'une importance très secondaire. Les vases en question ne se distinguent ni par les thèmes ni par l'exécution du décor de ceux qui sont certaine-

1. Pline, *H. N.* XXXV, 15-16.
2. Pline, *H. N.* XXXV, 151.
3. Purgold, *Inschriften aus Olympia*, p. 174-179 (*Archæologische Zeitung*, 1881, p. 169-195).
4. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 381 et 411.
5. Furtwængler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, n° 1147. Ce vase a été publié dans les *Monumenti* de l'Institut archéologique, t. II, pl. xxxviii, B et décrit dans les *Annali*, 1836, p. 310. Voir sur l'alphabet sicyonien Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht*, § 35. Le caractère en question figure aussi parmi les quelques lettres d'une inscription mutilée qui était tracée au pinceau sur un fragment du col d'un *pithos*, à Thermon, en Étolie (Πρακτικά de la *Société archéologique d'Athènes*, 1899, p. 61).
6. *The argive Heræum*, t. II, p. 185, fig. 101.

ment de provenance corinthienne. Les ateliers de Sicyone n'ont dû être que des succursales des ateliers corinthiens.

Pour Argos, le cas est un peu différent. Le seul vase peint sur lequel on ait signalé une forme de lettre qui est spéciale à l'alphabet d'Argos est un plat trouvé à Rhodes; or, il ressemble trop, de tous points, aux autres vases issus de la même nécropole, le style en est trop franchement ionien pour que l'on puisse songer à y voir un produit de quelque atelier d'outre-mer[1]. A Rhodes, où Argos avait envoyé des colons, on a peut-être fait usage, pendant un certain temps, de l'alphabet argien, ou bien cette légende aura été mise là par quelque ouvrier d'origine argienne qui se trouvait alors travailler en Ionie.

Il est cependant certain que l'industrie du céramiste a, pendant plusieurs siècles, occupé en Argolide beaucoup de bras, que l'on a su y préparer l'argile avec grand soin et la décorer avec goût. La preuve en a été faite par les fouilles de l'Héræon d'Argos[2]. C'est par milliers que sont sortis là des tranchées les fragments de vases, fragments dont la plupart portent des traces de peinture[3]. Cette accumulation de débris s'explique par un usage que les fouilles de Naucratis avaient déjà fait connaître. Si, dans les sanctuaires, les riches consacraient à la divinité des stèles ou des statues, la figurine en terre cuite ou le vase d'argile était là l'offrande du pauvre[4]. Par malheur, le sol de l'Héræon a été bien plus remué, dans la suite des temps, que celui de Naucratis et le terrain pierreux de l'Argolide se prête moins à conserver ces objets fragiles que le limon du Delta. Il a bien été retrouvé un millier de vases intacts ou à peine entamés; mais ce sont tous des pièces de très petites dimensions, alabastres, arybailes ou pyxis. Une soixantaine d'autres ont pu être reconstitués en tout ou en partie, à l'aide de fragments; mais il n'a pas été possible de restituer un seul vase de grande taille. Point de cratère, d'amphore ou d'hydrie; pas même une coupe entière.

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 433 et fig. 221.

2. *The argive Heræum*, by Charles Waldstein, with the cooperation of G. H. Chase, H. Fletcher de Cou, etc., 2 vol. in-4°, Boston, 1902 et 1905.

C'est dans le tome II, p. 57 à 184, que se trouve le chapitre consacré aux vases par Joseph Clark Hoppin, et celui où sont expliquées les inscriptions de ces vases, par Théodore Woolsey Hermance (p. 185-187).

3. Hoppin évalue à 50000 le nombre de vases que représenteraient les fragments rapportés à Athènes et contenus dans des centaines de paniers. Mais il compte un vase par quatre ou cinq fragments. Or, d'après son témoignage même, la plupart des vases ont été réduits en menus morceaux. Beaucoup d'entre eux peuvent avoir donné quinze ou vingt tessons. Le calcul pèche donc par la base (*The argive Heræum*, t. II, p. 61).

4. Sur maints de ces tessons on lit, gravées à la pointe, des inscriptions ainsi conçues : Τᾶς Ἥρας ἠμι ou ὁ δεῖνα μ' ἀνέθηκε τᾷ Ἥρᾳ.

Quand on étudie l'inventaire si minutieusement détaillé qui a été donné des vases et des fragments de vases trouvés sur le site de l'Héræon, ce n'est pas sans surprise que l'on constate combien y sont rares les pièces qui portent la marque d'une fabrique étrangère. Il n'a point été signalé de fragment où le style du décor permette de reconnaître un produit de quelque atelier ionien; seuls, quelques débris de coupes rappellent, de loin, la facture des coupes de Cyrène. Il n'y a tout au plus que deux douzaines de fragments qu'il soit possible de rapporter à des vases de provenance attique. Seule, la fabrique corinthienne était représentée par un nombre assez considérable de tessons[1]. Corinthe était trop près d'Argos pour que les ouvrages de ses potiers ne se répandissent pas dans l'État voisin. Pourtant, eux-mêmes, les fragments qui ont très nettement ce caractère ne forment qu'une faible partie de l'ensemble des pièces qui ont été recensées dans ce catalogue. C'était l'industrie locale qui avait fourni de beaucoup la plus grande quantité des vases que la piété populaire avait entassés dans l'Héræon et dans ses dépendances. Les fidèles les achetaient à Argos ou dans des boutiques établies à cet effet auprès du temple.

Par les fouilles de Mycènes et de Tirynthe, comme par celles de l'Héræon, on sait combien, pendant tout le cours de l'âge mycénien, l'industrie du vase peint avait été florissante en Argolide. Tous ces fours n'ont pas pu s'éteindre quand tombèrent les royautés achéennes. Les mêmes ouvriers continuèrent à travailler pour le peuple qui obéissait aux rois doriens, nouveaux souverains d'Argos; mais ils préparèrent leur terre avec moins de soin et ils adoptèrent le style qui, après l'invasion dorienne, avait prévalu dans toute la Grèce d'Europe, le style que l'on appelle *géométrique*. Les restes de cette poterie abondaient dans les tranchées. La plupart de ces morceaux ont paru provenir de vases qui, par leurs dimensions et par leurs formes, auraient été tout semblables à ceux qui sont connus sous le nom de *vases du Dipylon*. Ici, comme à Athènes, dans beaucoup de ces pièces, les motifs du décor ne consistent guère qu'en combinaisons de lignes; mais, dans d'autres, on retrouve ces figures d'hommes, de chevaux, de chars et d'oiseaux aquatiques qui meublent le champ, dans beaucoup des vases attiques, dans ceux qui paraissent les plus avancés, figures qui, ici comme là, ont une minceur et une raideur toutes schématiques. On pourrait donc, à première vue, se demander si ces vases n'ont pas

1. *The argive Heræum*, t. II, p. 165-173.

été fabriqués à Athènes et importés en Argolide; mais il y a, affirme-t-on, des différences sensibles de matière et de facture entre les vases de cette catégorie dont les fragments ont été recueillis autour de l'Héræon et ceux que l'on a retirés des tombes attiques. En Argolide, la pâte est plus grossière et les parois des vases sont plus épaisses. Le noir des dessins est moins brillant[1]. Tout concourt donc à suggérer l'hypothèse d'une industrie indigène qui aurait continué là, sur place, celle des artisans de la période précédente. Étant données l'étroitesse de sa conception et la pauvreté de ses ressources, le style géométrique ne comporte pas, d'une fabrique à une autre, une diversité très marquée. Celle-ci ne se produira que plus tard, quand il s'agira d'interpréter la forme vivante et son infinie variété.

Les vases dits *protocorinthiens* sont encore plus nombreux à l'Héræon que les vases de style géométrique. Grâce à l'exiguïté de leur taille, ils ont mieux échappé aux chances de rupture[2]. C'est donc eux qui ont fourni le plus de pièces intactes ou presque intactes. Ce sont aussi les fragments de ce genre qui firent le gros de la récolte et qui tiennent le plus de place dans les planches de l'ouvrage. Les *protocorinthiens* de l'Héræon ne diffèrent pas de ceux qui ont été trouvés à Corinthe, à Égine, à Syracuse, en Italie et ailleurs encore. Mêmes formes, même décor. Il y a lieu d'admettre que, comme leurs congénères, ils ont été destinés à contenir des parfums. Rien de plus naturel que la pensée d'offrir des essences odorantes à ces dieux que réjouissait le fumet des sacrifices.

Il n'y a aucun motif de supposer que ces vases aient été fabriqués ailleurs que dans cette Argolide où, depuis un temps très reculé, on n'avait jamais cessé de malaxer, de décorer et de cuire l'argile; mais il ne faut pas non plus se hâter d'en conclure, avec une assurance qui surprend, que ce soit l'Argolide qui ait inauguré la fabrication des vases appelés *protocorinthiens*. A cette dénomination, on voudrait en substituer une autre, celle de *vases argiens*[3]. Ce ne serait pas à Corinthe, ce serait plutôt à Argos, prétend-on, que le peintre céramiste aurait commencé à se déprendre des sécheresses du dessin géométrique et que, par l'intermédiaire des motifs empruntés à l'art oriental, il se serait préparé à s'inspirer directement de la figure humaine ainsi que de celle des animaux et des végétaux. Aucune des raisons alléguées à

1. *The argive Heræum*, t. II, p. 102.
2. *Ibidem*, t. II, p. 119-120.
3. *Ibidem*, t. II, p. 161-164. Pl. LXVII.

l'appui de cette conjecture ne nous paraît apte à la justifier ni même à lui donner un certain degré de vraisemblance. Nous persistons à croire que le terme *protocorinthien*, entendu comme nous l'avons fait, est encore celui qui convient le mieux pour désigner les vases en question. Un peu partout, pendant un siècle et plus, les vases de ce type ont foisonné sur la roue du potier; mais c'est à Corinthe, croyons-nous, que le céramiste, stimulé par les exigences d'une clientèle qui s'étendait d'année en année et qu'il tenait à conserver, a fait l'effort nécessaire pour élargir son style en revenant aux grandes formes des âges antérieurs, à celles qui lui offraient des champs dont l'ampleur se prêterait à l'introduction de scènes empruntées soit aux spectacles de la vie quotidienne, soit aux récits des poètes et au riche trésor des mythes qu'ils avaient popularisés.

Les ateliers argiens, où l'on n'avait pas le même stimulant, ne paraissent point avoir conçu les mêmes ambitions ni réalisé les mêmes progrès. Dans cet énorme amas des tessons qui sont issus des fouilles de l'Héræon, les vases à figures et à sujets mythologiques ne sont pour ainsi dire pas représentés. C'est tout au plus si l'on peut citer deux ou trois groupes de fragments où l'on croit deviner les restes de tableaux de ce genre. Sur un vase qui paraît avoir été une sorte de grande tasse portée sur une haute base étaient figurés, dans des frises superposées, un combat de guerriers autour d'un cadavre et l'enlèvement de Déjanire par le centaure Nessos avec la poursuite du monstre par Héraclès. Ailleurs on a quelques morceaux d'un grand vase où semble avoir été figurée une course de chars, avec indication du trépied et du bassin de métal qui étaient proposés en prix aux vainqueurs[1]. A en juger par les échantillons qui nous sont donnés de tout ce butin, l'activité des ateliers d'Argos se serait arrêtée à la période où ils produisaient les vases du style que l'auteur de l'inventaire appelle *argien oriental*, du style qui remplit ses frises de sphinx, de griffons, de lions, de cerfs et de bouquetins, de palmettes plus ou moins compliquées. Alors que, dans des centres tels que Corinthe et Athènes, l'art était bien plus avancé, peut-être, chez les potiers dont les boutiques étaient fréquentées par les visiteurs de l'Héræon, continuait-on à fabriquer, par routine et à la douzaine, ces petits vases qui étaient d'une exécution facile et d'une vente courante.

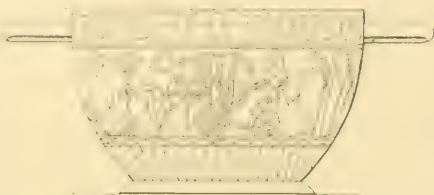
Il est pourtant vraisemblable que, dans une grande ville comme Argos,

1. *The argive Heræum*, p. 164 et pl. LX, 19 a-h.

il y ait eu, au septième et au sixième siècle, quelques ateliers où l'on s'essayait à des tâches plus relevées. Si, à en croire Hérodote, une vraie prohibition douanière empêchait alors les vases attiques de pénétrer dans l'Argolide[1], on y avait des modèles dans les vases corinthiens qui trouvaient en Argolide de nombreux acheteurs. C'est à quelqu'un de ces ateliers argiens que, par des conjectures souvent assez spécieuses, on a rattaché maints vases auxquels on ne savait trop quelle origine assigner. Des indices plus ou moins légers suggéraient la possibilité d'une provenance argienne.

On peut, à ce titre, mettre en première ligne une grande tasse à deux anses où est représenté le combat d'Héraclès contre l'hydre de Lerne (fig. 364)[2].

Ce vase, on a voulu le porter au compte de la fabrique corinthienne[3]; mais il est permis de considérer comme fort douteuse la justesse de cette attribution. Ce vase a été trouvé à Argos, avec deux autres du même caractère mais d'un moindre intérêt, et c'est un mythe argien qui y est figuré. Quant à la technique, elle se rapproche sans doute de celle des vases corinthiens, des plus anciens de ceux où le thème du décor est tiré de la mythologie. Même fond d'un jaune pâle sur lequel les figures se détachent en brun, avec retouches violettes et blanches sur les vêtements et les accessoires. Il y a pourtant une différence. Point ici de ces groupes de points, de ces rosaces et de tous ces ornements adventices que les peintres corinthiens sèment à profusion entre les personnages, pour meubler le champ. Celui-ci, ici, est libre et nu. Deux sujets se le partagent, séparés par les anses (fig. 365). D'un côté, c'est la lutte engagée contre le monstre par Héraclès assisté de son fidèle compagnon Iphitos. De l'autre, c'est encore Héraclès qui, suivi par Hermès, a franchi, malgré le chien Cerbère, les portes de la sombre demeure et va terrasser Hadès. Le dessin est gauche et lourd;

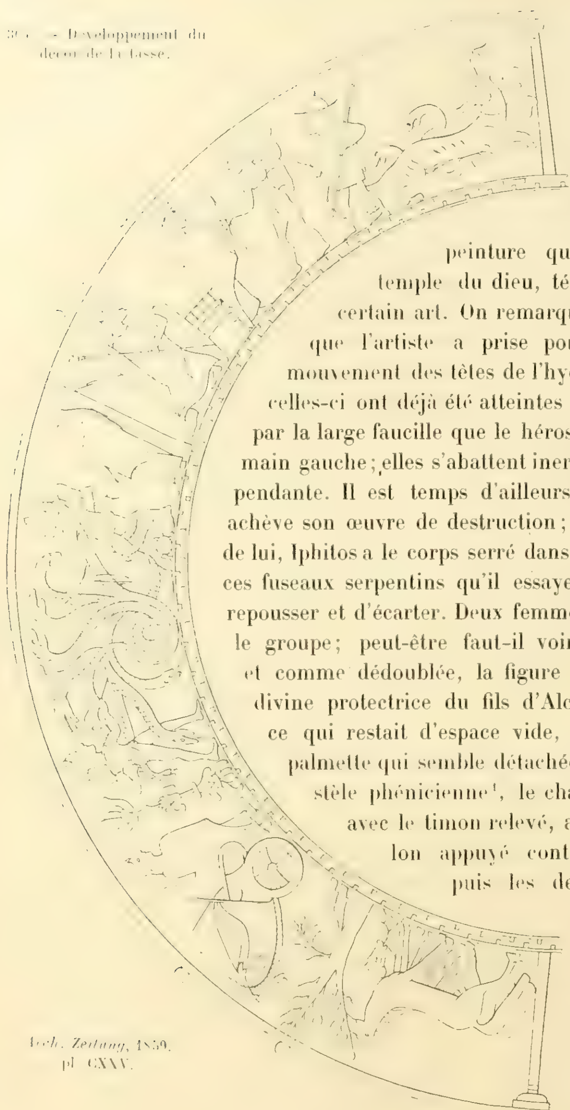


364. — Tasse avec image de l'hydre de Lerne. Vue d'ensemble. *Arch. Zeitung*, 1859, pl. CXXV.

1. Hérodote, V, 88 : Ἀττικὸν δὲ μήτε τι ἄλλο προσφέρειν πρὸς τὸ ἱρὸν μήτε κέραμον, ἀλλ' ἐκ χυτρίδων ἐπιχωριέων νόμον τὸ λοιπὸν αὐτόθι εἶναι πίνειν.

2. Conze, *Drei bemalte Thongefæsse aus Argos* (*Arch. Zeitung*, 1859, p. 33-37, pl. CXXV).

3. Wilisch, p. 54-55.



30[illegible]. — Développement du décor de la tasse.

Arch. Zeitung, 1859, pl. CXXV.

mais, dans l'une et l'autre scènes, la composition, peut-être empruntée à quelque peinture qui ornait un temple du dieu, témoigne d'un certain art. On remarquera la peine que l'artiste a prise pour varier le mouvement des têtes de l'hydre. Trois de celles-ci ont déjà été atteintes par la *harpé*, par la large faucille que le héros manie de la main gauche; elles s'abattent inertes, la langue pendante. Il est temps d'ailleurs qu'Héraclès achève son œuvre de destruction; car, en face de lui, Iphitos a le corps serré dans les replis de ces fuseaux serpentins qu'il essaye en vain de repousser et d'écarter. Deux femmes encadrent le groupe; peut-être faut-il voir là, répétée et comme dédoublée, la figure d'Athéna, la divine protectrice du fils d'Alcmène. Dans ce qui restait d'espace vide, derrière une palmette qui semble détachée de quelque stèle phénicienne[1], le char du héros, avec le timon relevé, avec l'aiguillon appuyé contre la cage, puis les deux chevaux dételés, dont l'un mordille les branches d'un arbre tandis, que l'autre baisse la tête

1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 76, 415, 416, 547.

vers une mangeoire. Il y a là un curieux souci du détail pittoresque et, dans l'arrangement de l'autre scène, on retrouverait, quoique à un moindre degré, quelque trace de la même préoccupation.

Voici encore un autre groupe de vases à propos duquel, sur des présomptions d'une autre nature, on a prononcé le nom d'Argos. Il s'agit de pièces qui ont été recueillies dans l'île d'Égine, dont les habitants paraissent avoir tiré du dehors au moins leur poterie de luxe[1]. Près de la ruine d'un édifice que l'on croit avoir été un temple d'Aphrodite, on a découvert, en quantité considérable, des fragments de vases peints qui ont été étudiés avec grand soin, puis classés par ordre chronologique et, autant que la chose était possible, d'après leur origine[2]. Il y en avait de tous les temps et de toutes les fabriques, du moins de celles du Péloponèse et de la Grèce centrale. Dans cet amas de tessons, ce qui dominait de beaucoup, à Égine comme à l'Héræon, c'était le protocorinthien. Ici comme là-bas, il y avait des fragments pour représenter tous les moments de l'évolution, toutes les phases par lesquelles ce style a passé, des abstractions du dessin géométrique à l'effort ingénu par lequel l'artiste encore inexpérimenté s'essaye à rendre les réalités du monde de la vie. De part et d'autre, mêmes types, même décor, même argile. Or nous savons que, vers le temps auquel on rapporte la fabrication de ces vases, c'est-à-dire vers le commencement du septième siècle, Égine était étroitement unie à Argos, sous le sceptre de Phidon[3]. Vainqueur des Spartiates, Phidon régnait alors non seulement sur toute l'Argolide, mais encore sur les îles voisines; il menaçait Corinthe. C'était à Égine qu'il fabriquait ces didrachmes, ces *tortues* dans lesquelles on s'accorde à reconnaître les plus anciennes monnaies qu'ait vu frapper la Grèce occidentale. Dans ces conditions, n'est-ce pas aux ateliers d'Argos que les Éginètes ont dû, alors, demander les vases dont ils avaient besoin et toutes les vraisemblances ne sont-elles pas pour l'hypothèse qui ferait honneur à ces

1. C'est ce qui paraît résulter pour Loeschke de l'étude qu'il a faite des vases que l'on sait avoir été, en diverses fois, trouvés à Égine (*Athen. Mitth.*, 1897, p. 264). Il a été recueilli à Égine d'assez nombreux fragments de poterie naucratite, ce qui ne saurait étonner puisque nous savons que les Éginètes avaient un comptoir à Naucratis. Ces relations avec la colonie ionienne d'Egypte expliquent aussi la présence dans l'île de quelques fragments qui paraissent provenir de vases fabriqués à Rhodes ou à Cyrène (Furtwængler, *Egina*, p. 479).

2. Ludwig Pallat, *Ein Vasenfund aus Aegina* (*Athen. Mitth.*, 1897, p. 265-333, pl. VII et VIII et 42 figures dans le texte).

3. Sur la date de Phidon, voir Curtius, *Histoire grecque* (traduction Bouché-Leclercq), t. I, p. 299, note 3.

ateliers de presque toute la poterie dite *protocorinthienne* dont les restes ont été recueillis sur divers points de l'île?

C'est sur la foi de cette hypothèse que l'on a proposé d'attribuer une origine argienne à un vase qui, par ses dimensions et par sa forme ainsi que par la scène qui y est représentée, semble ne plus appartenir à la catégorie des *protocorinthiens*. Nous voulons parler d'une grande œnochoé, à panse très rebondie, qui a pu être en grande partie reconstituée (fig. 366)[1]. Par le sujet figuré sur l'épaule, le peintre paraît avoir voulu rappeler l'aventure des compagnons d'Ulysse sortant de la grotte du Cyclope, cachés chacun sous le ventre d'un bélier (fig. 367). La gaucherie de l'artiste a quelque chose d'amusant. Pour donner plus d'intérêt à l'image, il a tenu à montrer la forme virile dans tout son développement et, à cette fin, il a donné aux fuyards une attitude qu'ils n'auraient pas pu conserver même pendant quelques instants et qui, d'ailleurs, les aurait exposés à être aussitôt découverts par Polyphème. Il les a figurés complètement détachés de la toison, les mains cramponnées aux cornes du bélier, les pieds appuyés contre une de ses pattes de derrière. De même aussi, il avait mal calculé l'emploi de la place dont il disposait. De l'un des béliers, il n'a pu montrer que l'avant-corps. Là, l'artiste a assez bien saisi l'ensemble de la forme et le port de la tête. Comme les peintres de l'âge primitif, il est assez adroit animalier. Ce n'est d'ailleurs pas là le seul trait par lequel il évoque le souvenir de ses



366. — Œnochoe. Vue d'ensemble. Pallat, *Ein Vasenfund*, etc., fig. 40.



367. — Le décor de l'épaule de l'œnochoé. Pallat, *Ein Vasenfund*, etc. fig. 41.

1. Pallat, *Ein Vasenfund aus Aigina*, p. 324-332.

lointains prédécesseurs. Ainsi qu'on l'a remarqué, les hommes ont ici les cheveux pendants sur les épaules, les proportions minces et allongées, la ceinture autour des reins que leur prêtent les vases de Vaphio et d'autres monuments du même art. C'est donc la céramique mycénienne plutôt que celle de Corinthe que rappellerait le décor du vase d'Égine. Il y a bien ici, dans le champ, quelques rosaces, quelques groupes de points; mais ces motifs de remplissage sont ici plus clairsemés que sur les vrais vases de Corinthe.

Il n'y a, à l'Héræon, que très peu de débris de vases à figures noires, du genre de ceux que les ateliers attiques produisaient vers la fin du septième siècle et pendant le cours du sixième[1]. Quant aux fragments de vases à figures rouges, ils sont encore plus rares[2]. D'une manière générale, on peut affirmer qu'il n'y a pour ainsi dire pas trace, dans ce dépôt, de vases qui soient postérieurs aux guerres médiques. L'art tout à fait libre du cinquième siècle n'y est guère représenté que par un fragment de coupe à fond blanc où l'on croit reconnaître le style de quelque élève d'Euphronios[3]. Il est possible que l'usage de consacrer des vases à l'Héræon soit, avec le temps, tombé en désuétude et que les ateliers d'Argos, privés d'acheteurs, aient alors à peu près cessé de fabriquer des vases peints. C'était surtout en vue de la consommation locale que l'on y travaillait.

Égine avait été la meilleure cliente d'Argos, alors que celle-ci, avec les Téménides, tenait le premier rang dans le Péloponèse; mais, pendant le demi-siècle qui précéda les guerres médiques, Égine était devenue un État riche et puissant; ses opulents citoyens achetaient où il leur plaisait les denrées dont ils avaient le goût. On y a recueilli plusieurs beaux vases attiques[4]. Plus tard, à partir de 447, Égine n'est plus qu'une terre sujette d'Athènes, où s'approvisionnent les *clérouques* à qui celle-ci en a partagé le sol.

Des faits que nous avons relevés, on peut conclure que l'industrie du vase peint a été florissante à Argos, tout au moins pendant la première période de l'âge archaïque; mais, si nous croyons toucher du doigt les produits de ces ateliers argiens, nous n'arrivons pas à donner du style de cette fabrique une définition qui le distingue de celui des autres fabriques grecques. A maints indices, on croit deviner que

1. *The argive Heræum*, t. II, p. 176-178.
2. *Ibidem*, p. 178-179.
3. *Ibidem*, p. 179 et pl. LXVIII.
4. *Archæol. Zeitung*, 1882, Pl. IX X, p. 197-208. Benndorf, *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, pl. LIV, I.

certaines traditions de l'art mycénien ont été là plus vivaces que dans le reste de la Grèce européenne, mais encore, tant est petit le nombre des vases à figures auxquels on peut assigner avec toute vraisemblance une origine argienne, n'est-ce là qu'une conjecture. Ce qui est certain, c'est que l'activité des ateliers d'Argos n'a point abouti à des créations originales et n'a point été tournée vers l'exportation. Cette activité se ralentit de bonne heure, alors que s'accroissait celle des ateliers de l'Ionie, de Corinthe et d'Athènes. Argos, qui n'avait pas de marine commerciale, n'entreprit point de faire concurrence aux fabriques qui se disputaient les marchés du dehors. A partir du moment où, pour répondre au goût du jour, il fallut que le pinceau des peintres céramistes se fît l'interprète des fictions de la poésie épique, les artisans argiens abandonnèrent la lutte.

Ce qui ressort de ces observations, c'est que, dans ce livre où l'étude des divers métiers et du développement de leur technique tient une grande place, nous ne pouvions passer Argos sous silence, alors que nous traitions des inventions et des créations de la céramique ; mais, si la céramique argienne avait droit à ne pas être oubliée dans l'histoire de l'industrie du vase, elle n'y pouvait prétendre qu'à une assez brève mention. Ses progrès se sont arrêtés trop tôt et elle n'a pas eu assez d'originalité pour que l'on puisse dire qu'elle compte dans l'histoire de l'art hellénique. Dans l'histoire de la céramique grecque, la poterie corinthienne est seule jusqu'à présent et, selon toute apparence, à moins de découvertes très imprévues, elle restera seule à représenter l'effort et l'apport des artisans du Péloponèse.



ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 174. Nous avons oublié de mentionner, au cours du chapitre XVII, le monument qui sert de cul-de-lampe à ce chapitre. C'est un petit brûle-parfums (?) en forme de coupe soutenue par quatre caryatides. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, A, 396 (1).

P. 190, n. 1, *au lieu de* : [illegible], *lisez* : [illegible].

P. 195, l. 7, *au lieu de* : [illegible], *lisez* : [illegible].

P. 245, à la troisième avant-dernière ligne, *au lieu de* : Τιμωνίδας, *lisez* : Τιμωνίδας.

P. 254, l. 11, *au lieu de* : 119, *lisez* : 114.

P. 256, n. 1, l. 2 *au lieu de* : ἀνδροφόνου, *lisez* : [illegible].

P. 256, l. 28, *au lieu de* : 120, *lisez* : 119.
au lieu de : 121, *lisez* : 120.

P. 291. Nous tenons à dire tout ce que nous avons dû, dans cette étude de la céramique où nous nous engageons avec ce chapitre pour la continuer dans le volume suivant, au bel ouvrage qu'avait entrepris et qu'a malheureusement laissé inachevé le grand archéologue Adolf Furtwængler. Il a pour titre : *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder* von Furtwængler und K. Reichhold. Unveraenderliche Phototypie-reproduction von F. Bruckmann.

Grand in-f°, Bruckmann.

Texte, petit in-4°:

L'ouvrage se partage en séries de 60 planches. Commencé en 1900, il comprend aujourd'hui deux séries complètes. La première livraison d'une troisième série a paru, avec 10 planches, en 1910. Après la mort de Furtwængler, la direction de l'ouvrage a été confiée à son élève et ami Frédéric Hauser. Le choix du format, qui entraine une regrettable élévation du prix de l'ouvrage, a permis de reproduire toutes les peintures dans leur grandeur réelle. On peut dire que jamais ces tableaux n'ont été étudiés avec un soin plus minutieux et plus fidèlement reproduits qu'ils ne l'ont été là par le consciencieux et habile dessinateur qu'est Reichhold. A chaque planche est adjointe une double notice. Dans l'une, l'archéologue explique le sujet de la peinture et en définit le style. Dans l'autre, son collaborateur donne de très utiles renseignements sur la technique de la peinture. Nous avons fait bien des emprunts à ces notices. Celles de l'archéologue, jusqu'à la planche 80, portent les initiales de Furtwængler. Puis, c'est la signature de Hauser qu'on lit au bas des pages. Celui-ci, dans les expli-

cations qu'il donne et dans les jugements qu'il porte, se montre tout à fait à la hauteur de la tâche qu'il a assumée et continue avec honneur la tradition de son maître. Furtwængler, pressé sans doute de courir à d'autres travaux, avait d'ailleurs annoncé l'intention de confier à Hauser, pour la suite de l'ouvrage, la rédaction de ces notices.

Nous avons aussi tiré parti d'un livre d'un autre genre : *History of ancient pottery, Greek, Etruscan and Roman,* by H. B. Walters, *based on the work of Samuel Birch.* 2 vol. in-8°, Murray, 1905. Les deux volumes comprennent 300 figures en noir et 8 planches en couleur. L'auteur n'a point prétendu à l'originalité ; mais, attaché depuis des années au département des antiquités du Musée britannique et l'un des rédacteurs du précieux catalogue que cet établissement publie de son admirable collection de vases, il est très au courant de toute la littérature du sujet et il a donné un excellent résumé des travaux des céramographes contemporains en y ajoutant souvent des observations qui lui sont suggérées par les monuments mêmes dont il a la charge.

Enfin, il est presque inutile de témoigner ici que notre guide le plus sûr et le plus souvent consulté, dans ces recherches, a été notre confrère et ami, M. Edmond Pottier, conservateur du département de la céramique et des antiquités orientales au musée du Louvre. On trouvera ici, presque à chaque page, la trace des emprunts que nous avons faits aux deux ouvrages qu'il a consacrés à la collection dont il a la garde.

Musée du Louvre. Catalogue des vases antiques de terre cuite. Études sur l'histoire de la peinture et du dessin dans l'antiquité. 3 vol. in-12, Motteroz.

Première partie. *Les origines,* 1896.

Deuxième partie. *L'école ionienne,* 1899.

Troisième partie. *L'école attique,* 1906.

Comme permet de le deviner le sous-titre, ce *catalogue* donne beaucoup plus qu'il ne semble promettre. Les peintures des vases n'étant qu'un reflet des ouvrages du grand art, de la peinture et de la statuaire monumentale, M. Pottier, à propos des vases, esquisse là, avec une brillante aisance, toute une histoire des arts du dessin, pour la période qu'il embrasse.

C'est en quelque sorte les pièces justificatives de ses idées et de ses vues qu'il présente dans les deux albums qu'il a publiés sous ce titre :

Vases antiques du Louvre. Photographies et dessins de Jules Devillard. Hachette.

Première série. 1897. Salle A. E. *Les origines. — Les styles primitifs. Écoles rhodienne et corinthienne.* 51 planches petit in-f°.

Deuxième série. Salle E (*suite*). *Vases de style ionien trouvés en Italie.* Salle F. *Vases attiques à figures noires trouvés en Italie.* Salle G. *Vases attiques à figures rouges trouvés en Italie.* 51 planches.

Ces albums offrent des types de vases choisis dans les salles ci-dessus visées. Le texte qui précède les planches contient, outre la description détaillée des vases qui sont figurés ici pour la première fois, celle de tous ceux qui, publiés antérieurement, ont paru à M. Pottier particulièrement dignes d'être signalés à l'attention des visiteurs du musée, et, pour chacun de ces vases, la notice renvoie à une reproduction antérieuremeut donnée. Pour faciliter la publication d'un plus grand nombre de types, M. Pottier a dû recourir, presque toujours, au procédé de la *simili-gravure.* Comme il le reconnaît lui-même, ce procédé a un défaut, qui est celui de l'aspect gris des figures ; mais il a fourni le moyen

de donner un fac-similé très exact des formes, des ornements et des sujets représentés, tout en permettant de livrer les albums à un prix très modéré qui en permet l'acquisition aux travailleurs isolés, ce qui, hélas! n'est point le cas pour le recueil de Furtwængler et Reichhold, dont plus d'une bibliothèque publique hésitera peut-être à s'assurer la possession.

Nous sommes heureux de saisir cette occasion pour remercier M. Pottier de l'obligeance avec laquelle il a ouvert à nous-mêmes et à nos dessinateurs les vitrines des galeries du Louvre et pour l'empressement avec lequel, dans ces salles où nous avons passé bien des heures, il nous a fait profiter, par sa conversation, de toutes les ressources que nous assurait son érudition si précise et la finesse de son goût. Il y a bien des archéologues qui, avec leur science toute livresque, n'ont pas de goût ou n'en ont guère.

P. 293. Le lécythe que nous donnons comme type des *vases à figures noires* (pl. XVI) est au Louvre, salle F, n° 159. La hauteur en est de 0m, 21. L'œnochoé qui représente les vases à figures rouges (pl. XVII) se trouve dans la salle G, n° 243. Elle est haute de 0m, 20.

P. 307, n. 1. *Au lieu de : [illegible], lisez : [illegible].*

P. 314. Au sujet de l'ὄνος ou ἐπίνητρον, il convient de citer encore deux articles dont je n'ai eu connaissance qu'après l'impression de cette partie de mon livre :

Xanthoudidis, *Epinétron* (*Athen. Mitth.*, t. XXXV, p. 323-334, 4 figures dans le texte) et C. Blinkenberg, *Epinetron und Webstuhl* (*Ath. Mitth.*, XXXVI, 145-153). Xanthoudidis démontre, d'après la pratique du filage de la laine qui s'est transmise de génération en génération, depuis des siècles, chez les femmes de la campagne, en Crète et dans le reste de la Grèce, que le dos de l'*onos* n'a pu servir, comme on l'a cru, à aplatir et à lisser le fil. Ce que l'on entassait sur cette surface bombée et rugueuse, c'étaient les flocons de laine brute que l'ouvrière puisait dans la corbeille que la peinture par nous reproduite (fig. 165) nous montre placée auprès d'elle. Sur ce meuble, posé sur son genou qui s'emboîtait dans l'intérieur de ce demi-cylindre, elle pétrissait, elle cardait en quelque sorte ces flocons; elle en faisait des paquets qu'elle attachait à la quenouille. Les femmes crétoises emploient encore à cet usage une tablette portative qu'elles posent de même sur leurs genoux (fig. 3 de l'article). Blinkenberg admet, dans l'ensemble, l'explication donnée par Xanthoudidis; il croit seulement pouvoir affirmer que l'usage de cet ustensile n'a point été répandu dans toute la Grèce, qu'il a été particulier à l'Attique et à Rhodes, d'où proviennent tous les objets de ce genre qui ont été retrouvés. Ce dont s'occupe surtout l'auteur, dans cet essai, c'est du métier à tisser dont la chaîne est tendue dans le sens vertical.

P. 316. Parmi les formes secondaires que j'ai décrites, j'ai négligé de citer le *cothon*, que mentionne Athénée (XI, 480). Ce qui paraît caractériser le *cothon*, ce serait sa forme aplatie, avec un rebord qui se repliait en dedans, comme le fait celui de ces encriers où, par cette disposition, on empêche que l'encre se répande au dehors, en cas de chute du vase. Au sujet de ce type, voir : R. N. Burrows and P. N. Ure, *Kothons and vases of allied types* (*Journal of hellenic studies*, t. XXXI, p. 72-99). Les auteurs, qui ont trouvé beaucoup de ces vases à Ritsona, en Béotie, inclinent à penser qu'ils n'ont pas tous servi aux mêmes usages. Quelques-uns ont pu être des encensoirs; d'autres ont peut-être été des lampes.

P. 318. Nous nous sommes trompé en attribuant à Théra, avec Fœrster, (*Annali*, 1869, p. 172) et avec Rayet (*Histoire de la céramique grecque*, p. 52) l'œnochoé à bec d'aigle que nous avons reproduit d'après celui-ci (fig. 158). Après enquête, Loeschke a cru pouvoir affirmer que ce curieux vase a été découvert non à Théra, mais à Égine (*Athen. Mitth.*, 1897, p. 199-200).

P. 390. Il semblerait, à certains indices, que les potiers naucratites, au sixième siècle, aient exporté quelques-uns des vases qu'ils fabriquaient. On croit avoir retrouvé, à Mycalessos, en Béotie, des fragments de vases polychromes qui proviendraient de Naucratis *Journal of Hellenic studies*, t. XXIX, p. 308-353, pl. XXIII-XXVI).

P. 406. Il n'a pas, à ma connaissance, été exécuté de fouilles sur le site de Téos, qui est très voisin de celui de Clazomènes; mais un vers d'Alcée permet de croire que Téos était un des centres de fabrication les plus actifs de la céramique ionienne.

Λάταγες ποτέονται κυλιχνᾶν ἀπὸ Τηιᾶν (*Athénée*, XI, p. 481, A). Il paraît y avoir là une allusion au jeu du cottabe. Sans nous arrêter à l'expliquer, tout ce que nous retiendrons de ce fragment, c'est que, dans la Grèce d'Asie, des coupes issues des ateliers de Téos étaient, dans les festins, particulièrement affectées à certains usages. Sur ce que pouvaient être ces coupes, voir Bœhlau, *Die ionischen Augenschalen* (*Athen. Mitth.*, 1900, p. 40-99). L'auteur a donné pour épigraphe à son essai le vers d'Alcée que nous venons de citer. On vantait aussi les coupes de Chios. « La coupe de Chios », disait un comique, Hermippos, « se pend à un clou, en haut du mur », dans la salle du festin (*Athénée*, p. 480).

P. 413. Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu d'attribuer à Rhodes, ni à quelque autre atelier ionien du sixième siècle, comme on l'a proposé, l'œnochoé à panse basse et évasée qui a été découverte à Phanagorie, ville fondée par des colons de Téos sur la côte orientale du Bosphore cimmérien (*Comptes rendus archéologiques de l'académie de Saint-Pétersbourg*, 1870, pl. IV. Une partie du décor dans Rayet-Collignon, p. 54). Comme l'a senti Rayet (p. 46), les animaux sont traités ici d'une manière toute conventionnelle, qui n'est pas celle des peintres ioniens. Ce doit être là le produit d'une fabrique locale, qui copiait gauchement des tapisseries orientales. Ce lion a presque l'air d'un des motifs que l'on rencontre sur les étoffes sassanides.

P. 414. Nous n'avons peut-être pas assez insisté sur le séjour prolongé que les Phéniciens ont fait à Rhodes, comme à Cypre. Les Phéniciens, établis sur quelque point du littoral, n'avaient sans doute guère pénétré dans l'intérieur de l'île, qui était alors couvert d'épaisses forêts dont Rhodes a conservé plus de restes qu'aucune autre des îles de l'Archipel. Pendant un certain temps, pendant un ou deux siècles peut-être, les Phéniciens et les Grecs demeurèrent côte à côte dans l'île, les premiers y gardant leurs comptoirs fortifiés, les seconds y bâtissant leurs villes et y mettant peu à peu le sol en valeur. Quand les Grecs, qui se recrutaient sans cesse de nouveaux essaims d'arrivants, furent assez nombreux et assez forts pour tenir à occuper le pays, les Phéniciens durent leur céder la place; mais, comme le prouvent maints des objets recueillis dans les fouilles, ils continuèrent à fréquenter l'île comme négociants et ils y apportèrent en abondance les produits de leur industrie.

L'onomastique même de l'île garde des traces de cette cohabitation des deux

peuples. La plus haute des montagnes de Rhodes (1 500 mètres) porte encore le nom de *Tairos*, dérivé du nom antique Ἀτάβυρος, Ἀταβύριον. Or, ce nom est identique à celui du *Thabor* de la Palestine, que Polybe et Étienne de Byzance appellent aussi Ἀταβύριον, mot dérivé d'une racine sémitique qui exprime l'idée de hauteur.

Les textes littéraires et les inscriptions s'accordent à témoigner de l'action que les Phéniciens établis dans l'île exercèrent sur les colons grecs. D'après Diodore (V, 58), Kadmos, ayant dédié un temple à Poseidon, laissa quelques Phéniciens pour en prendre soin et ceux-ci s'unirent en une seule communauté avec les Ialysiens. Les prêtres de Ialysos faisaient remonter leur généalogie jusqu'à ces Sémites fondateurs du culte local. Cette assertion doit avoir été empruntée par Diodore à un historien rhodien, Ergeias, qui paraît s'être beaucoup occupé des antiquités de son île natale. D'après celui-ci, que cite Athénée (VIII, p. 320), le chef des premiers colons grecs, Iphiclès, ne se serait emparé qu'après un long siège de la forteresse que les Phéniciens avaient bâtie sur le site d'Ialysos. Ce qui confirmerait l'affirmation de Diodore sur le lien qui rattacherait certains cultes de l'île grecque aux cultes phéniciens, c'est une inscription publiée par Newton (*Transactions*, XI, part. 3, 1878) qui a trait à un culte d'Ialysos, celui de la déesse solaire Alectrona. Ce culte semble un reste du culte phénicien de Baal. Il y a, dans le rituel que nous a conservé ce marbre, certaines dispositions qui semblent d'origine sémitique, celles par exemple qui excluent du *téménos* tout ce qui est impur, et qui prescrivent de n'y marcher que *pieds nus*. Moïse, *Exode*, III, 5 : « Retire tes souliers de tes pieds, car la place où tu te tiens est terre sainte. »

P. 414. C'est à Salzmann que l'on doit la connaissance de cette nécropole de Camiros, qui a tant ajouté au peu que l'on sait jusqu'alors du premier art ionien. Nous croyons donc devoir insérer ici quelques renseignements sur ce personnage, assez oublié aujourd'hui, mais dont les découvertes firent beaucoup de bruit en leur temps et ont tant contribué à enrichir les musées de Londres, de Paris et de Berlin. Nous les devons à une conversation de M. Froehner.

Salzmann était un peintre alsacien, qui alla en Orient pour y faire de la peinture et de la photographie. Il débuta par Jérusalem, en 1854, et y fit un séjour duquel il rapporta les premières photographies qui eussent été faites des monuments de cette ville. Il en composa un recueil qu'il vendait 1 200 francs; puis il retourna en Orient et se rendit à Rhodes, où il se maria. Établi dans l'île, il y commença des fouilles pour son propre compte et en retira beaucoup de beaux objets, qu'il apporta d'abord à Paris, puis qu'il transporta ensuite à Londres. Le musée du Louvre lui avait acheté un certain nombre de vases; mais il avait refusé d'acquérir le vase polychrome de Thétis et de Pélée, un des plus curieux monuments de la peinture céramique grecque. Salzmann en demandait à Paris 4 000 francs. Newton le paya 8 000 francs pour le Musée britannique, qui acquit presque tout le reste de la collection, vases, statuettes et bijoux.

Après que fut terminée cette acquisition, Salzmann retourna à Rhodes fouiller à Camiros et à Ialysos pour le compte du Musée britannique et cette campagne procura encore beaucoup de monuments intéressants à l'établissement dont il était le mandataire. Une condition lui avait été imposée, c'était qu'il tiendrait un *journal de fouilles*, travail auquel il ne s'était pas astreint dans ses premières entreprises. Une copie de ce journal a été remise au Musée britannique et de nombreux extraits en ont été publiés par Furtwængler et Lœschke

dans leurs *Mykenische Vasen*. Le journal paraît avoir été tenu avec soin. M. Froehner en possède l'original, qui est bien plus détaillé que la copie communiquée à Newton. Il est aussi détenteur d'autres papiers de Salzmann.

Après s'être acquitté de cette mission, Salzmann s'engagea à fouiller de nouveau pour le compte de M. Auguste Parent, qui voulait user de la fortune acquise par son père, un des entrepreneurs attachés aux travaux du percement de l'isthme de Suez, pour fonder un musée qui serait uniquement composé d'objets de provenance certaine, trouvés dans des fouilles méthodiquement conduites; mais l'ardeur du chercheur s'était atténuée. Salzmann était gâté par la liberté qui lui était laissée et par le chiffre très élevé des sommes qui étaient mises à sa disposition. Des fouilles qu'il fit ou plutôt qu'il fut censé faire pour Parent, il ne sortit pas grand'chose. Le filon de Camiros était épuisé. Les fragments d'un journal de fouilles que renferme l'unique livraison qui ait paru du *Musée* Parent ne méritent pas grande confiance. Pendant les dernières années qu'il passa en Orient, Salzmann fouillait moins qu'il n'achetait aux marchands, à ceux de Rhodes, de Smyrne et de la côte lycienne. Salzmann revint se fixer et mourir en Alsace vers 1874. Quelques pièces qu'il avait gardées étaient restées entre les mains de sa famille. Celle-ci les a données, après sa mort, au musée de Colmar (*Revue archéologique*, 1903 [2], p. 418).

Le seul ouvrage que Salzmann ait publié a pour titre :

A. Salzmann, *Nécropole de Camiros, île de Rhodes. Journal des fouilles exécutées dans cette nécropole, pendant les années 1858 à 1865.*

Detaille, grand in-f°.

Le titre est très pompeux; il n'y a pas une ligne de texte explicatif, pas un mot du journal de fouilles; mais les soixante planches dont se compose cet album sont exécutées avec soin. C'est un mélange de lithographies, de lithochromies et de photographies transportées sur pierre par le procédé Poitevin, qui a préludé à l'invention de la phototypie et de l'héliogravure. Les vases qui n'ont pas été reproduits de cette façon ont été bien dessinés par Massias.

Ceux de ces vases qui appartiennent au Louvre se retrouvent dans l'album dont la publication avait été commencée par Longpérier sous le titre de *Musée Napoléon III* (in-4°, Guérin, sans date). Là, les images ont été mises en couleur sur pierre, à l'aide de photographies, par un très habile et très fidèle artiste, G. Régamey. On ne peut souhaiter de meilleures copies.

Salzmann avait associé à ses fouilles de Camiros un agent consulaire, Biliotti, qui a, jusque vers 1865, continué à Rhodes des fouilles dont il vendait le produit à Londres. C'est de lui que le musée de Berlin a acquis, en 1885, toute une collection de vases rhodiens dont Furtwængler a donné une description sommaire dans le *Iahrbuch* de 1886, p. 132-156. Le rapport est enrichi de nombreuses figures et contient sur les provenances des indications empruntées aux carnets de Biliotti; mais ces indications sont bien peu de chose. Il est très regrettable que l'on ne possède pas une description suivie et des plans de ces nécropoles rhodiennes d'où sont sorties tant de pièces intéressantes. Salzmann, que ses travaux à Jérusalem avaient mis en relation avec De Saulcy, écrivait à celui-ci, au temps où il faisait ses premières fouilles, des lettres qui étaient souvent communiquées à l'Académie, puis reproduites dans la *Revue archéologique;* mais il n'a jamais eu l'idée de lever un plan du terrain qui fixât la situation relative des différents cimetières qu'il a exploités. Il n'a nulle part fourni de dessins qui donnassent la forme des tombes et qui indiquassent la

manière dont y étaient disposés les objets qu'il y recueillait. Nulle part il n'a marqué par quels caractères se distinguaient les apports des divers groupes de tombeaux. Il aurait pu se dispenser d'être érudit; mais le malheur, c'était qu'il n'avait pas le goût de l'exactitude. Voici comment le dépeignait Alfred Maury, qui, comme directeur de la *Revue archéologique*, avait été en relations avec lui : « C'était un personnage décousu, panier percé, qui avait gagné beaucoup d'argent, mais l'avait toujours dépensé d'avance. » En 1878, se trouvant à Londres, Alfred Maury demandait à Newton quand était mort Salzmann. « I don't Know, répondit-on; he was an odd fellow. » C'était un drôle de corps.

Les fouilles qui ont été faites à Rhodes, depuis une dizaine d'années, aux frais de la *fondation Carlsberg*, ont été très méthodiquement conduites par MM. Blinkenberg et Kinck; mais elles n'ont, jusqu'ici, rien ajouté à ce que nous possédions et savions de la céramique rhodienne. Les explorateurs danois se sont consacrés à Lindos. Ils en ont fouillé la citadelle; ils y ont dégagé le temple de l'Athéna lindienne et recueilli un très riche butin épigraphique; mais, n'ayant pas ouvert de tombes, ils n'ont pas ramassé de vases (rapports sommaires dans le *Bulletin* de l'Académie royale de Copenhague, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907).

P. 415. Dans le rapport sur la collection acquise à Londres pour le musée de Berlin, rapport qui est cité dans la note précédente, Furtwængler, en usant des indications portées sur les carnets de Biliotti, atteste que des vases tout semblables ont été trouvés dans les deux groupes de tombes qui ont été exploités dans les lieux dits l'un *Fikelloura* et l'autre *Siana*. De même Boehlau, dans le catalogue de vases provenant de Rhodes qu'il donne (*Aus Ionischen und Italischen Nekropolen*, p. 53-54). Il est donc tout à fait chimérique de vouloir, pour la céramique rhodienne, établir une classification fondée sur le lieu d'invention.

P. 418. Sur le géométrique de Rhodes, voir les figures que renferme l'article de Duemmler, *Jahrbuch*, 1891, p. 268-269.

P. 431. Sur l'origine égyptienne du motif des yeux dans le décor des vases ioniens, voir les observations de Furtwængler dans *Griechische Vasenmalerei*, Série I, *Texte*, p. 218-219.

P. 434. Prinz (*Funde aus Naucratis*, pl. III, a) reproduit un plat du musée de Berlin, de provenance inconnue, dont le décor, par sa disposition, rappelle d'une manière frappante celui de plusieurs des plats trouvés à Camiros. La surface interne y est de même partagée en deux segments de grandeur inégale. Dans le plus spacieux des deux, un homme à cheval, tourné vers la droite. Dans le segment inférieur, des languettes rayonnantes.

P. 348. Dans le petit lot de vases que renferme, à Rome, le musée Kircher, il y a un plat qui paraît bien rhodien. Autour d'une rosace centrale, trois zones meublées d'animaux en marche. Même choix d'espèces, même finesse de dessin, mêmes attitudes que dans le Vase Lévy. On dirait que les deux pièces sont sorties du même atelier. Comme le Vase Lévy, c'est en Italie qu'a dû être acquis ce plat. Ce musée n'a été formé que par des fouilles ou des achats opérés en Italie (Paribeni, *Vasi inediti del museo Kircheriano*, dans *Monumenti antichi*, t. XIV, p. 269-308, 14 figures dans le texte, pl. XXVI, en couleur).

P. 439. Le Louvre s'est enrichi, il y a peu d'années, d'une collection de vases formée à Rhodes par M. Arapidis. Elle renferme, à côté de vases corinthiens et

attiques, plusieurs pièces toutes ioniennes, semblables aux meilleures de celles du fonds Salzmann. C'est seulement pour éviter des redites que nous avons renoncé à reproduire une grande œnochoé qui ressemble fort à celle que représente notre figure 212. La surface en est de même divisée en zones qui se superposent de l'épaule au pied; mais, dans la cruche Arapidis, il y a cinq zones au lieu de quatre. Voici comment elles sont remplies. Bande 1, des oiseaux d'eau, des canards. Bande 2, des ânes et des griffons. Bande 3, des cervidés. Bande 4, des cygnes. Bande 5, boutons et fleurs de lotus, sur le pied. La conservation est excellente.

Toutes les pièces de la collection Arapidis sont encore inédites. Il y aurait beaucoup à y prendre.

P. 457. A. J. Reinach (*A propos de l'himation d'Alkiménès de Sybaris*, dans *Revue de philologie*, t. XXXV, p. 44-49) discute et conteste la conjecture de Dugas. Il montre que Ζῴδια, dans tous les exemples que l'on trouve à citer, paraît ne s'appliquer qu'à des figures animées, humaines ou animales. La conjecture de Heyne lui paraît prêter à moins d'objections. Au lieu de Σούσοις, il faudrait lire Σουσίοις. La bande d'en haut aurait représenté des Susiens, celle d'en bas des Perses. Chacune des deux suites de personnages aurait été figurée avec son costume national. Sur certains monuments orientaux et grecs, les Perses se distinguent des Mèdes et d'autres peuples de l'empire et par le type de leurs traits et par une différence de costume. Que si l'on a peine à admettre que ces différences aient été connues à Sybaris, en Italie, Reinach insiste sur les étroites relations qui, au témoignage des historiens, existaient entre Sybaris et Milet. A Milet, on savait, par tous les Ioniens qui avaient fait le voyage de Babylone ou de Suse, à quoi s'en tenir sur ces différences d'aspect. Il serait possible que l'himation d'Alkiménès eût été brodé à Milet et expédié à un riche habitant de Sybaris.

P. 461. A propos des rayons divergents qui décorent le pied de tant de vases ioniens, Karo considère ce motif comme emprunté à l'Égypte. Il aurait été suggéré au potier grec par ces vases égyptiens sans pied qui étaient censés sortir d'une fleur de lotus. Le motif perd son sens primitif dans le vase grec qui est muni d'un pied. Il n'est plus là que purement décoratif (*Note on the origin of the double rays as an ornament*, dans *J. H. St.* 1899, p. 163).

P. 471. Sur le vase de Mélos qui nous montre Apollon escorté de deux muses (fig. 235), c'est une lyre à sept cordes que le dieu tient en main. Le vase, comme on l'a fait remarquer, est donc postérieur au temps où l'heptacorde s'était substitué, comme l'instrument grec par excellence, comme l'accompagnateur de toute poésie lyrique, au tétracorde, le vieil instrument des aèdes épiques; mais ce changement était déjà consommé dès la première moitié du septième siècle et il paraît difficile de faire remonter jusque-là le moment où fleurit la céramique insulaire. Ce vase ne nous donne donc pas une date, même approximative.

P. 515. Prinz (p. 122-135) énumère les sites où ont été trouvés des vases de fabrique ionienne.

P. 518, n. 1. Je cite, comme la liste la plus complète qui ait été donnée des hydries de Cæré, celle qui a été dressée par Pottier en 1892. On en trouvera une autre, plus riche de deux numéros, à la page 1 de l'essai de Johann Endt, *Beitræge zur Ionischen Vasenmalerei*, Prag, 1899, in-8° (79 pages, 44 figures dans

le texte et 3 planches. Cet essai contient des observations intéressantes et plusieurs vases inédits y sont figurés. Ce qui manque là, ce sont des vues d'ensemble.

P. 522. La coiffure des rois égyptiens, avec l'uræus au front et le pan d'étoffe tombant par derrière, est figurée plus exactement encore que sur le *vase de Busiris* dans un fragment de vase naucratique que l'on trouvera figuré dans *J. H. St.* 1905, p. 121 et pl. V, 1.

P. 543, n. 1. Il a été ramassé aussi à Éleusis des fragments de vases où les figures, par les couleurs employées et par le style du dessin, rappellent la coupe de Phinée. Rhomaios, *Vasenscherben aus Eleusis*, *Athen. Mitth.*, 1906, p. 186-207 et pl. XVII.

P. 551. Sur les vases qui auraient été fabriqués en Italie par des peintres ioniens établis dans ce pays, voir les observations et les conjectures de Furtwængler, *Gr. Vasenmalerei*, 1re série, notice de la planche 21.

P. 558. Lignes 12-14. Le statère en électrum qui est visé là fait partie de la collection Jameson. Nous le reproduisons, au double de la grandeur réelle, comme fleuron du titre de ce volume.

P. 658. Dans les fragments de vases qui ont été recueillis à *Empurias*, sur la côte orientale de l'Espagne, là où Massalia avait fondé la colonie d'Emporion, il n'a pas été trouvé trace de poteries ioniennes; mais on y a ramassé des débris de vases corinthiens et de vases attiques à figures noires et rouges. *Institut d'estudios catalanas*, 1908; p. 150-240. *Les excavations d'Empuries*, p. 195-230, August Frickenhaus, *Griechischen Vasen aus Emporion*.

Sur les endroits où ont été recueillis des fragments de vases corinthiens, voir Hugo Prinz, p. 74. Il en a été rencontré, vers l'est, jusqu'à Gordion, en Phrygie.



INDEX ALPHABÉTIQUE

A

B

C

M

N

O

P

Q

R

S

T



TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

ET DES CULS-DE-LAMPE

PLANCHES HORS TEXTE

II

CULS-DE-LAMPE



TABLE DES FIGURES

INSÉRÉES DANS LE TEXTE



TABLE DES MATIÈRES

LIVRE TREIZIÈME

LA GRÈCE ARCHAÏQUE

CHAPITRE XIV

CHAPITRE XV

CHAPITRE XVI

CHAPITRE XVII

CHAPITRE XVIII

CHAPITRE XIX

CHAPITRE XX

CHAPITRE XXI



[illegible]

